

TIMBILA  
METAMORFOSI DI UN PROCESSO IDENTITARIO ATTRAVERSO LA MUSICA

Thesis  
Presented to the Faculty of Arts and Social Sciences  
Of the University of Zurich  
For the degree of Doctor of Philosophy

By Moira Laffranchini

Accepted in the spring semester 2007  
On the recommendation of the doctoral committee:  
Prof. Dr. Ernst Lichtenhahn, supervisor  
Prof. Dr. Dorothea Baumann, committee

Zurich, 2018



## INDICE

<b>INTRODUZIONE</b> .....	5
<b>PARTE I - TEORIA</b> .....	9
<b>1. Musica e cultura</b> .....	9
1.1. Antropologia della musica e antropologia musicale.....	18
1.2. Creatività della musica e cerimonie.....	26
1.3. Conseguenze metodologiche.....	31
<b>2. Approccio epistemologico</b> .....	33
2.1. Questioni di carattere storico-antropologico.....	34
2.2. Questioni di carattere musicale.....	36
2.2.1. La poetica di <i>timbila</i> contro le umiliazioni coloniali.....	37
2.2.2. La poetica dei <i>timbila</i> per l'indipendenza politica.....	37
2.2.3. La poetica dei <i>timbila</i> per la pace.....	38
2.2.4. “Tradizionalizzazione” della musica come condizione per la modernità.....	40
2.3. Tracey, <i>timbila</i> e chopi.....	42
2.3.1. La danza relegata in secondo piano.....	45
2.3.2. Chopi, <i>timbila</i> e Tracey.....	46
2.3.3. Chopi: un sottogruppo culturale tsonga.....	47
2.4. Il trambusto del terreno.....	50
<b>PARTE II – IL PARADIGMA TRACEYANO</b> .....	51
<b>3. I chopi pre-traceyani</b> .....	51
3.1. Quadro teorico.....	60
<b>4. I chopi traceyani</b> .....	71
4.1. Il nazionalismo etnico.....	71
4.2. Il potere della musica.....	79
<b>PARTE III – LA RICERCA DI CAMPO</b> .....	86
<b>5. I gruppi <i>timbila</i></b> .....	86
5.1. Il gruppo “Timbila ta Venâncio Mbande”.....	87

5.1.1. L'osservazione partecipante.....	88
5.1.2. I diversi tipi di <i>timbila</i> .....	90
5.2. Il gruppo “Timbila ta Zavaleni” .....	96
5.3. Massangai e il gruppo “Timbila ta Xipamanine” .....	100
5.4. La politicizzazione della musica.....	103
5.5. Il ritorno del <i>mshao</i> .....	105
5.6. Il <i>ngodo</i> “Hi mani wa nsanti” .....	108
<b>6. Le ingerenze del timbila</b> .....	116
6.1. L'ingerenza dei portoghesi.....	116
6.2. Chiesa e musica chopi.....	118
6.3. L'ingerenza dell'ideologia del FRELIMO.....	120
6.4. L'ingerenza del jazz.....	127
 <b>PARTE IV – TRADIZIONALIZZARSI PER ESSERE MODERNI</b> .....	132
<b>7. Il <i>timbila</i> fra tradizione e modernità</b> .....	132
7.1. Antropologia e etnomusicologia in Mozambico.....	132
7.2. La cultura chopi di fronte agli imperativi politici e culturali del nuovo Mozambico.....	136
7.3. I revivals o il ritorno di Tracey.....	139
7.4. La legittimazione.....	141
7.4.1. La fabbricazione dell'autenticità.....	147
7.4.2. L'invenzione della tradizione.....	150
<b>8. Tradizionnalizzarsi per essere moderni</b> .....	155
8.1. La doppia faccia del traceyismo.....	159
8.1.1. Scientifico.....	159
8.1.2. Politico.....	163
<b>9. Simão Nhacule come figura rivelatrice di una tradizionalizzazione per la modernità</b> .....	173
 <b>BIBLIOGRAFIA</b> .....	182
<b>DISCOGRAFIA</b> .....	199
<b>FILM</b> .....	200

## INTRODUZIONE

Il substrato teorico della nostra tesi di dottorato è quello di verificare la capacità della musica ad essere un rivelatore sociale come definito da una gamma di teorie sostenute da autori come David McAllester con *Enemy Way Music* (1954), Alan Merriam con *Anthropology of Music* (1964), John Blacking con *Venda Children's Song* (1967) o Steven Feld con *Sound and Sentiment: Berds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression* (1982), solo per citarne alcuni.

Nel caso concreto, si tratta di studiare la musica chopi<sup>1</sup> alla luce delle moderne teorie antropologiche e etnomusicologiche senza comunque costringerla a subordinarsi e a riprodurre le suddette teorie rese possibili grazie alle osservazioni di musiche relative ad altri popoli. In secondo luogo, si tratta di vedere in che misura un lavoro empirico e sistematico approfondito attorno alla musica chopi possa rappresentare un contributo importante ai dibattiti teorici che impregnano la disciplina, in particolare:

- a) la necessità intrinseca dell'antropologia di includere nei suoi processi analitici il terreno, parte integrante di quest'ultima a partire dal funzionalismo di Malinowski;
- b) la prospettiva delle teorie postmoderne in antropologia, difesa dalla scuola americana soprattutto con Clifford Geertz (1989), per il quale l'antropologia liberatasi dalle ricerche di campo, deve semplicemente effettuare un lavoro di interpretazione testuale intorno al materiale accumulato da viaggiatori, missionari e antropologi, ciò che permetterebbe di comprendere le differenti rappresentazioni storiche avute dall'Occidente;
- c) la prospettiva difesa per esempio da antropologi come Gérald Berthoud<sup>2</sup> per il quale si deve parlare meno di antropologia e più di scienze sociali orientando queste ultime non solo alla comprensione della diversità antropologica, bensì alla comprensione che noi abbiamo degli Altri, ciò che Giovanni Remotti in *Noi primitivi* (1999) chiama l'antropologia del noi. Secondo Berthoud, oggi

---

<sup>1</sup> Utilizziamo familiarmente il termine di musica chopi intendendo con ciò la musica suonata con il silofono *timbila* nella sua forma orchestrale nel quadro dello *ngodo*, essendo pure coscienti che questa non è l'unica musica prodotta dal popolo chopi, come il *timbila* non è l'unico strumento costruito da questa etnia. Resta non di meno il fatto che, comunemente, quando si dice chopi si pensa alla musica *timbila*, la quale occulta tutte le altre forme musicali per ragioni che spiegheremo in questo lavoro.

<sup>2</sup> Fondatore dell'Istituto di antropologia e di sociologia dell'Università di Losanna, Svizzera.

non si giustifica più la separazione fra sociologia (scienza consacrata allo studio delle società moderne) e antropologia (scienza consacrata allo studio delle società primitive). Modernità e tradizione non sarebbero quindi separabili come preteso dall'antropologia del XIX secolo.

Trasferito al campo della musica tale ragionamento induce che la dicotomia fra musicologia (scienza consacrata alla musica sapiente occidentale) e etnomusicologia (scienza consacrata alla musica del mondo) non sarebbe epistemologicamente pertinente. Se spingiamo questa posizione ancora più lontano, è lecito inferire che i metodi dell'antropologia sono applicabili anche allo studio della musica delle società occidentali. Un esempio di questa applicabilità dei metodi etnomusicologici alla musica detta sapiente occidentale è lo studio di Lothaire Mabru il quale nella sua ricerca *Comment la musique vient aux instruments. Ethnographie de l'activité de lutherie à Mirecourt* (1998) osserva come i liutai in Francia siano passati dal ruolo di "artigiani" a quello di "artisti" godenti di un grande prestigio; non tanto per la complessità e specificità della produzione degli strumenti, ma per il ruolo che il violino (e non gli altri strumenti a corda) occupa nella società occidentale per delle ragioni storiche ben stabilite ciò che porta i liutai a preferire consacrarsi, anche per questioni di prestigio, anzitutto alla fabbricazione di violini, in seguito di viole e violoncelli ed eventualmente, ma comunque solo in ultima istanza, alla manifattura della chitarra.

Per raggiungere i nostri obiettivi teorici, abbiamo proceduto su tre livelli:

- a) abbiamo dapprima inventariato e in seguito analizzato in profondità gli studi storici, etnografici e soprattutto etnomusicologici riguardanti il popolo chopi;
- b) abbiamo effettuato un terreno intenso e sistematico nelle tre zone di attività musicale chopi, vale a dire nella città di Maputo, dove si incontra la "Compagnia Nazionale di Canto e Danza", il "Timbila ta Xipamanine" diretto da Felisberto Massangai; a Zavala, situata a 400 km dalla capitale Maputo, dove abbiamo cercato di censire i gruppi *timbila*<sup>3</sup> esistenti e dove abbiamo lavorato con il gruppo "Timbila ta Zavaleni"; e in Africa del Sud dove risiede abitualmente Venâncio Mbande, direttore del "Timbila ta Venâncio Mbande".

---

<sup>3</sup> Silofono di legno, con casse di risonanza fabbricate a partire dal frutto *masaala* accordato in scala equieptatonica. La parola *timbila* designa anche la musica e la danza.

Questa indagine ci ha permesso di seguire da vicino soprattutto il “Timbila ta Xipamanine” con il quale, oltre al capo, ci siamo a lungo intrattenute con i diversi musicisti.

Abbiamo seguito il “Timbila ta Venâncio Mbande”, cercando di approssimarci della manifattura dello strumento *timbila*, dell’influenza musicale che il *leader* ha subito sia dagli antenati che dagli etnomusicologi contemporanei, in particolare Andrew Tracey, figlio di Hugh Tracey, primo musicologo ad occuparsi specificamente della musica *timbila*<sup>4</sup>. Da notare che Mbande ha lavorato per più di trenta anni nelle miniere dell’Africa del Sud ed è là che si è fatto conoscere come musicista di grande talento.

Infine, abbiamo compilato una biografia musicale del giovane Simão Nhacule, il quale ha la particolarità di essere nato a Zavala presso la famiglia dei Mbande dove è stato iniziato dapprima alla musica *ngalanga*<sup>5</sup> e poi alla musica *timbila*; si è in seguito inserito nel “Timbila ta Xipamanine”, e attualmente fa parte del “Companhia Nacional de Canto e Dança”, gruppo ambasciatore della cultura nazionale all’estero;

- c) abbiamo proceduto ad una critica teorica dell’attuale produzione musicale chopi (intesa come musica e danza *timbila*, come menzionato nella nota 1) attraverso i contributi critici e epistemologici dell’etnomusicologia degli ultimi venti anni.

Quest’approccio tridimensionale dovrebbe permettere di comprendere la rappresentazione che i chopi hanno di loro stessi. Comunque, ci siamo poste la questione di capire se questa immagine sia il risultato di un’invenzione antropologica nel senso di Eric Hobsbawm e Terence Ranger<sup>6</sup> (1983), resa possibile dalle analogie a livello orchestrale riscontrate da missionari, viaggiatori e antropologi fin dal XV secolo,

---

<sup>4</sup> Utilizziamo familiarmente « musica timbila » per designare la musica suonata dalle orchestre di *timbila* e accompagnate da canti e danze.

<sup>5</sup> Musica e danza ballata dai giovani sul modello del *timbila*, ma accompagnata da tre tamburi differenti; in qualche modo è una preparazione al *timbila*.

<sup>6</sup> Questi storici britannici hanno evidenziato in *The Invention of Tradition* (1983) il fatto che molte identità storico-culturali dei popoli che siano dell’Occidente o di altre parti del mondo sono delle vere costruzioni. Ciò è stato ripreso dall’antropologia critica degli ultimi venti anni la quale ha dimostrato che ciò che si chiamavano per esempio etnie, tribù, culture africane, sono sovente il risultato della costruzione di una antropologia amministrativa o missionaria del XIX secolo. Un esempio ne sono i tsonga del Mozambico, vicini dei chopi, risultato dell’invenzione dell’antropologia missionaria romanda che ha operato nel sud del paese fra il XIX e il XX secolo attraverso delle personalità come Ernest Creux, Paul Berthoud, Arthur Grandjean e soprattutto Henri-Alexandre Junod.

tra i *timbila* e la musica classica occidentale oppure se sia una rappresentazione di origine endogena.

Innanzitutto, si tratta di vedere se l'interesse portato dalla scienza occidentale risulta da un riconoscimento di un valore intrinseco della musica chopi o, al contrario, se è l'analogia con la musica occidentale a determinare l'interesse e la valorizzazione datale da parte di ricercatori occidentali.

In secondo luogo, questo ci porta ad una questione più profonda, cioè se nella scia di E. Hobsbawm e T. Ranger, la musica chopi, come è riconosciuta oggi, non sia un'invenzione etnomusicologica occidentale.

Terzo, la musica chopi, come descritta dall'etnomusicologo Hugh Tracey in *Chopi Musicians: their music, poetry and instruments* (1948) e in seguito da Margot Dias nel suo articolo "Aspectos técnicos e sociais da olaria dos Chopes" (1960), da Ilídio Rocha nel libro *Os chopes de Moçambique* (1962a) e infine da Amândio Dide Mungwambe in *A música chope* (2000), svolge un ruolo di rivelatore sociale privilegiato. Nonostante la loro importanza, questi studi sono problematici da un punto di vista storico-antropologico in quanto, da un lato non spiegano l'emergenza della particolarità artistico-musicale dei chopi e dall'altro sopravvalutano la sua dimensione sociale.

Infatti, i gruppi musicali chopi, presso i quali abbiamo lavorato, considerano la musica come essendo un rivelatore societario privilegiato che va oltre le descrizioni storico-antropologiche. La maggior parte dei musicisti si identifica con un'immagine della musica chopi com'è descritta dalla tradizione scientifica che comincia con la pubblicazione nel 1948 di *Chopi Musicians* di Hugh Tracey. In contropartita, la popolazione in generale, pur ritenendo la loro musica importante e particolare, non la considera in nessun modo come un rivelatore societario privilegiato al di sopra degli altri, come ad esempio la struttura politica decentralizzata, la grande libertà della donna o lo stile architettonico delle case.



## PARTE I – TEORIA

### 1. MUSICA E CULTURA

C. Marcel-Dubois (1965)<sup>7</sup> scrive a proposito dell'etnomusicologia che essa

*“...considera i fenomeni di musica, e in generale tutti i fenomeni sonori ragionati, che rilevano della tradizione orale e che affettano la vita socio-culturale e le tecniche dei differenti gruppi etnici. La sua vocazione è di dettare, di osservare, di raccogliere, di studiare infine i fatti relativi al suono e alla musica incorporati nelle credenze e nei miti di un popolo, nelle sue istituzioni e nei suoi riti, nelle sue attività in generale”.*

E ancora

*“Nel suo aspetto più classico, l'etnomusicologia concorre al tracciato della storia di una civilizzazione vivente, delle sue attività tecniche come pure culturali, e a quelle dell'organizzazione sociale di un gruppo; così facendo, è giudizioso insistere, essa sorpassa il solo studio analitico del contenuto musicale, studio che, se non deve essere negletto, non è un fine in sé per l'etnomusicologia”.*

Nel nostro lavoro, se sembreremo trascurare l'analisi del materiale musicale e la sua organizzazione – scala, melodie, ritmo, polifonia, stile, ecc. – è perché abbiamo scelto di privilegiare lo studio del contesto socio-culturale della musica, ciò che non esclude un'analisi ulteriore nel senso sopra menzionato. Nel contesto che ci interessa, Alan P. Merriam, nel suo articolo *Ethnomusicology, discussion and definition of the field* (1960: 109) propone, per uno studio intensivo della musica in un quadro geografico ristretto, sei campi di ricerca principali: 1) strumenti, 2) parole e canti, 3) classificazione della musica, 4) musicista (sua educazione, ruolo e statuto), 5) funzione della musica in relazione con altri aspetti della cultura, 6) musica come attività creatrice. Di questi sei punti, che Merriam sviluppa nel suo libro *The Anthropology of Music* (1964) il primo – gli strumenti di musica – è quello che è stato più studiato. Infatti sono rare le pubblicazioni che cercano di inglobare in modo dettagliato i principali aspetti della vita musicale di una società determinata. Si deve citare fra le pubblicazioni che

---

<sup>7</sup> Nostra traduzione.

concernono l'Africa nera e si avvicinano di più a questa prospettiva di ricerca, i libri di J. H. Nketia, *Drumming in Akan Communities of Ghana* (1963), e appunto di H. Tracey, *Chopi Musicians* (1948), che studiano la musica suonata da musicisti con un solo tipo di strumento: il primo libro tratta di tamburi, il secondo di silofoni. Altre pubblicazioni descrivono gli aspetti particolari della cultura musicale di una o più società, come *Musical Expeditions of the Venda* (1962) e *The Role of Music in the Culture of the Venda of The Northern Transvaal* (1965) di J. Blacking, *Situation des musiciens dans trois sociétés africaines* (1960) e *Musique et structures sociales (sociétés d'Afrique Noire)* (1962) di A. Schaeffner, *Introduction à l'étude de la musique africaine* (1957) di G. Calame-Griaule e B. Calame, *Round table: La musique funéraire en Afrique noire: fonctions et formes* (1964) di G. Rouge, *Musiciens autochtones et griots malinké chez les Dans de Côte d'Ivoire* (1964), *La légende des griots malinké* (1966) e *Comment on devient musicien* (1967) di H. Zemp, e naturalmente *The Soul of Mbira* (1978) di Paul Berliner.

Questi studi – ai quali bisognerebbe aggiungere le pubblicazioni sugli strumenti di musica e il materiale musicale, che contengono delle informazioni sul ruolo della musica nella cultura – contribuiscono ognuno nel suo campo e con la loro prospettiva particolare, alla comprensione dei fenomeni musicali in Africa. Nella nostra ricerca, abbiamo cercato di raccogliere più informazioni possibili per effettuare una riflessione sulla musica dei silofoni *timbila* oggi, sessanta anni dopo la pubblicazione dell'opera di Tracey, in una prospettiva etnomusicologica di problematiche situate fra tradizione e modernità; con l'intento di contribuire a dimostrare le relazioni intrinseche fra musica e processi socio-storici, così come evidenziare la strumentalizzazione strategica dello strumento *timbila* nel difficile processo d'affermazione identitaria del popolo chopi.

La base empirica delle nostre ricerche è stata la nostra frequentazione del sud del Mozambico e in particolare dei chopi, lunga di tredici anni che ci ha permesso di confermare alcune e smentire le testimonianze raccolte da Tracey durante gli anni quaranta. Ciò non significa che la sua opera non sia più valida, ma semplicemente che la musica, come manifestazione artistica e culturale, è parte integrante della vita della comunità per questo è influenzata dagli avvenimenti storici. È perciò necessario gettare un nuovo sguardo sul fenomeno musicale *timbila* e soprattutto completare l'analisi intrapresa sessanta anni fa.

I lavori di Tracey hanno avuto il grande merito di far conoscere la straordinaria musica dei chopi agli esperti della disciplina del mondo intero. Si è trattato di un lavoro

rigoroso, perspicace, aperto alla dimensione organologica, coreologica e al rapporto fra musica e identità. Tuttavia, come qualsiasi lavoro, anche quello di Tracey è perfezionabile in particolare per ciò che riguarda le questioni e i metodi antropologici. D'altronde l'impronta antropologica in etnomusicologia risale agli anni della pubblicazione di *Chopi Musicians* (o addirittura anche un po' dopo), grazie soprattutto agli studi di Merriam ed in seguito di Charles Seeger, i quali hanno dato una svolta decisiva alla disciplina. Purtroppo le ricerche di Hugh Tracey non hanno sicuramente ricevuto l'attenzione che meritavano, situazione imputabile soprattutto alla povertà dell'antropologia e ancor di più dell'etnomusicologia portoghese (potenza coloniale in Mozambico fino al 1975). I pochi lavori sui chopi realizzati dopo la pubblicazione di Tracey hanno avuto il grande difetto di seguire in modo ripetitivo e acritico il loro predecessore non contribuendo per niente all'approfondimento della musica chopi.

Questa combinazione di fattori giustifica in parte la nostra scelta. Tuttavia, non vogliamo limitarci a studiare la musica ma rendere visibile le metamorfosi storiche di un processo identitario attraverso la musica. In altre parole si tratta di studiare il ruolo della musica nei processi sociali chopi.

I lavori di Tracey e dei suoi seguaci hanno giustamente dimostrato che i *timbila* sono allo stesso tempo un'arte musicale, strumentale e coreografica. Nel passato erano pure una parte essenziale della produzione-riproduzione sociale ristabilendo con chiarezza la geopolitica etnica dei chopi determinando le gerarchie del potere, i capi legittimi (come lo fanno Gomukomu e Catini nel loro *ngodo* registrato da Tracey, in una chiara manifestazione di nazionalismo etnico e di opposizione all'arbitrarietà introdotta dai portoghesi), delimitando gli spazi nei quali ogni capo etnico poteva legittimamente governare.

Il *timbila* stimolava gli artisti (*timbileiros*) ad essere i veri interpreti della loro cultura spingendoli a riprendere l'eredità dei loro antenati, eredità che doveva essere attualizzata dal punto di vista musicale e coreografico. Ne è l'esempio il fatto che la coreografia descritta da Tracey non comportava la partecipazione di donne, che hanno cominciato ad occupare il ruolo di ballerine, in particolare suonando i sonagli, solo dopo l'Indipendenza del Mozambico, periodo di rivendicazione di un'uguaglianza tra i sessi sostenuta dalla OMM, ossia *Organização da mulher moçambicana*<sup>8</sup>. Inoltre, la coreografia descritta da Tracey denota una presenza massiccia della cultura zulu ma

---

<sup>8</sup> Organizzazione della donna mozambicana.

anche dell'incontro dei chopi con il mondo occidentale, per esempio indossando delle magliette. Ma l'aspetto più evidente della capacità degli artisti di rendere visibili substrati antichi per adeguarli ad una forma moderna si manifesta nella poetica dove risulta evidente che tutte le canzoni registrate da Tracey sono chiaramente pro chopi e anti portoghesi; esse sono una rivendicazione chiara di una storia passata, di una volontà di autonomia contro la velleità di dominazione lusitana. In contro partita, tutte le poetiche dei gruppi che abbiamo incontrato (Mbande, Massangai, Durão, gruppo di Xipamanine, Simão Nhacule) sono chiaramente a connotazione politico-rivoluzionaria nel contesto del Mozambico indipendente. Gli ultimi gruppi che abbiamo visto, sia legati al revival chopi sia il Massangai versione gruppo di Chamankulo, sia ancora Simão Nhacule, o la dimensione rivoluzionaria che ha caratterizzato il Mozambico negli anni dal 1975 al 1990, lasciano spazio al ripristino di una rivendicazione identitaria nel revival rivolto verso la tribalizzazione o a delle canzonette grande pubblico come pure alla "world music", che permettono una più ampia commercializzazione.

Tracey ci ha trasmesso l'immagine del *timbila* all'interno della comunità chopi, di una musica che svolgeva un ruolo attivo nel dibattito sociale. Attraverso il *ngodo* la comunità poteva criticare per esempio gli abusi di capo, il comportamento negativo di un membro del gruppo o ancora di essere il portavoce di un conflitto che poteva opporre i chopi ai vicini shangana. Il *timbila* è anche una musica che accompagna la società nei suoi momenti importanti come lo sono la nascita di un bambino, i momenti di lutto e tutte le altre ricorrenze significative di una comunità. I *timbila* provocano grandi emozioni nei musicisti come pure nel "pubblico" che assisteva alle loro esecuzioni; Ilidio Rocha (1962b) nota come le donne invadevano la "scena" per asciugare il sudore che gocciolava lungo la fronte di un ballerino, in segno di riconoscenza e di apprezzamento del lavoro artistico e sociale svolto.

Insomma, i *timbila*, o tramite i *timbila*, i chopi stabilivano criteri estetici per definire il bello, ma anche per determinare il giusto; di conseguenza i *timbila* diventano uno strumento per stabilire l'ordine sociale sia ricavandolo da un ordine storico, ereditato dal passato, sia proponendo un ordine nuovo. Questa funzione essenziale della musica per la vita di un popolo si trova anche in altri popoli africaini come, per esempio, nella musica degli anzande del Niger, come dimostrato dalle ricerche di Lichtenhahn che si conclude con l'affermazione

*“C’est ainsi que l’azand et sa musique représentent, refètent et interprètent sur différents plans l’espace vital targui. C’est par cette musique que l’espace est compirs, animé et finalement rendu habitable”<sup>9</sup>.*

Così cantare suonare, ballare, era un’esperienza del corpo e della persona sociale e assumeva un significato importante per la vita della società. Infatti, i *timbila* storicamente hanno sempre accompagnato le cerimonie legate alle semine e ai raccolti, alla costruzione delle fortificazioni come a tutto l’insieme della produzione materiale. E, quando i chopi furono divisi, soprattutto forzati ad emigrare, condannati a fare i lavori di nettezza urbana, i *timbila* furono sempre presenti e continuarono a svolgere la loro funzione sociale.

La musica *timbila* era parte della riproduzione sociale. Era parte integrante della serie di riti di passaggio che ordinava la vita dei membri della comunità. Le cerimonie ordinavano la produzione e attraverso la loro natura rappresentativa ricreavano il loro villaggio e loro stessi. Come Roy A. Rappaport<sup>10</sup> (1979: 197) l’ha sostenuto “la rappresentazione fa più che ricordare agli individui l’ordine soggiacente. Essa stabilisce quell’ordine”. L’ordine stabilito poteva essere visibile e tangibile o invisibile, quindi senza rituali collettivi, non poteva esistere nessuna vita comunitaria.

Da ciò che è stato appena detto risulta chiaro il fatto che i *timbila* erano immersi nel contesto della loro definizione sociale dello spazio, tempo e persona. Ma, soprattutto, la loro arte è sempre stata, da Gomukomu a Catini fino a Simão Nhacule, una continua strategia per il presente basata sulla loro comprensione della storia e dei mutamenti sociali.

Le principali metamorfosi storiche che i chopi hanno conosciuto negli ultimi 70 anni e che fanno l’oggetto principale del nostro lavoro, sono state rapide e soprattutto pilotate da eventi di origine esogena; le invasioni nguni, la colonizzazione portoghese, la deportazione, l’emigrazione forzata a Maputo e in Africa del Sud. Questi cambiamenti hanno avuto e continuano ad avere ripercussioni gravi sull’identità chopi. Ecco perché, nella strategia etnica, l’unità è fondamentale, poiché la decisione di pochi può avere significative conseguenze sull’insieme. Molti di quei chopi del passato che hanno accettato di occupare dei posti che non erano stati loro attribuiti dalla storia

---

<sup>9</sup> “È così che l’anzande e la musica rappresentano, riflettono e interpretano su differenti piani lo spazio vitale targui. È con questa musica che lo spazio è capito, animato e finalmente reso abitabile”. [Nostra traduzione].

<sup>10</sup> Nostra traduzione.

locale, hanno facilitato l'impresa coloniale dei portoghesi, e la musica e i suoi principali interpreti si sono fatti carico di denunciare queste leggerezze. La stessa attitudine l'abbiamo vista con i "Timbila ta Zavaleni" con la guerra o ancora con i "Timbila ta Katiniane" in Africa del Sud, denunciando certi chopi che si lasciavano andare alla facilità della poligamia che il contesto sudafricano sembrava permettere. Ma l'esempio più chiaro e più interessante è quello di Mbande: diventato portavoce della cultura chopi, è invitato in università svedesi e olandesi a dare dei corsi, vale a dire a insegnare ai bianchi europei come si suona il *timbila*. Inoltre, ha venduto diversi strumenti e ha insegnato a fabbricarli, suscitando una dura reazione da parte degli anziani, i quali hanno considerato la sua attitudine come un tradimento ad un patto tacito che consisteva nel salvaguardare il segreto di questa arte, segreto che permetterebbe ai chopi stessi di essere riconosciuti, di essere rispettati, di costruire una fierezza etnica attorno alla musica e non di meno di guadagnarsi da vivere.

Grazie alla musica i chopi hanno potuto cantare e trasmettere a tutto il paese che sono chopi e sono mozambicani. Addirittura la loro musica ha fatto, e continua a fare, più di questo: li ha accompagnati nella resistenza contro i nguni, nella critica sociale interna, contro l'ingerenza portoghese, contro la discriminazione degli shangana e degli zulu, nella lotta per la modernizzazione. È importante notare cosa fa e cosa può fare la musica in società come queste, perché dimostra una chiara interrelazione tra musica e processi sociali.

Ma perché i chopi manifestano la loro identità attraverso il *timbila*? Cosa giustifica l'importanza di questo tipo d'attività sociale? La relazione intima fra i chopi e la loro musica solleva un certo numero di questioni sugli eventi musicali nella comunità chopi, che vanno dai riti che accompagnano la nascita fino a quelli funerari, passando per le cerimonie d'iniziazione, di matrimoni, di dibattiti di società, dei conflitti interetnici, ma soprattutto attribuendo alla musica la funzione di mediatore di rivendicazioni identitarie in relazione ai gruppi vicini, la musica come strumento di rivendicazione politica in relazione alla colonizzazione portoghese o ancora come strumento di mediazione per l'accesso al mondo moderno.

Le risposte possono essere ricercate nelle idee che le persone si fanno dei suoni (conoscendo l'attenzione necessaria che l'accordatura del silofono richiede al momento della sua manifattura); nella struttura delle canzoni (che obbediscono rigorosamente a un programma di esecuzione corrispondente a movimenti della danza, così come al fatto che le canzoni sono intrinsecamente legate alla vita del gruppo); nella funzione sociale

svolta dalla musica. Dopo aver frequentato la letteratura sui chopi – storica e etnomusicologica – e aver frequentato i chopi per più di dieci anni, mi sembra poter affermare che la musica è sempre stata un elemento preponderante nella vita culturale dell'etnia, però il ruolo essenziale che i *timbila* svolgono nel processo di auto-definizione nell'ultimo mezzo secolo, è intrinsecamente legato alla proiezione che i *timbila* hanno avuto in seguito al lavoro del etnomusicologo sudafricano Hugh Tracey.

La musica e la sua importanza per la vita etnica precedono Tracey, ma in qualche modo, la sua opera significa ciò che l'etnomusicologia degli ultimi anni ha chiamato l'invenzione della tradizione, nel senso che questo ricercatore focalizzando i suoi interessi sulla musica e facendola conoscere all'esterno ha sollevato la musica al di sopra di altri elementi che con essa caratterizzavano e facevano la specificità della società chopi come l'arte della guerra, la cultura materiale, che includeva la costruzione delle case e del sistema difensivo di fortificazioni chiamato *cocolo*, il sistema di produzione che permetteva autonomia e che ha in seguito reso possibile lo sviluppo di un'arte come il *timbila*, alla grande autonomia delle donne o ancora il grande attaccamento alla libertà, non solo in relazione all'esterno, ma dei piccoli capi in relazione agli altri, ciò che ha sempre impedito ai chopi di avere un governo centrale.

Possiamo dunque parlare di un processo e delle capacità dell'etnomusicologia di inventare un'identità etnica. Però questo processo non sarebbe bastato ai chopi per definirsi attraverso un'interpretazione esogena; a ciò bisogna aggiungere il fenomeno dell'appropriazione di questa invenzione. Infatti, tutta la documentazione storica e antropologica che abbiamo analizzato ci presenta i chopi come le vittime designate degli nguni per il loro attaccamento all'indipendenza etnica che li ha portati a non mai accettare, come l'hanno fatto i loro vicini shangana, di essere i vassalli dei loro invasori; e per questo hanno pagato il prezzo forte con grandi massacri, come testimoniano gli scritti di Junod (1898), di Arthur Gandjean (1899) o ancora di Paul Berthoud (1888). Ma i chopi, alleandosi ai portoghesi per opporsi alla colonizzazione nguni hanno dovuto rapidamente resistere alla velleità lusitana di interferire nei processi storici autoctoni e di sottomettersi come vassalli dei portoghesi. Per scappare a questa dominazione hanno perfino accettato di abbandonare la loro terra rifugiandosi sia a Lourenço Marques (nome coloniale dell'attuale Maputo, capitale del Mozambico), sia in Africa del Sud per ricreare dei nuovi spazi di resistenza.

Di fronte a questi tragici eventi, si capisce come il lavoro di Tracey abbia rappresentato una manna, perché ha permesso ai chopi di ristrutturare la loro fierezza

attorno al solo elemento musica e contro tutti gli altri elementi culturali che li distinguevano. Così all'elemento dell'invenzione scientifica dell'etnomusicologia bisogna aggiungere la grande capacità etnica di re-inventarsi un'identità in situazione difficile appropriandosi della sopravvalutazione di origine esogena dell'elemento musica.

Questo processo di metamorfosi del *timbila* ha cambiato lo statuto dello strumento e della sua musica all'interno stesso del panteon musicale chopi e di conseguenza ha rafforzato il ruolo degli interpreti in relazione ad altre forme musicali. Inoltre, ha anche portato alla sopravvalorizzazione dei costruttori di *timbila* che passano dal ruolo di artigiani a quello di artisti, come i liutai in Francia studiati da Lothaire Mabru (1998) ciò che d'altronde solleva la questione della legittimazione nella prospettiva sociologica di Max Weber e di Bourdieu. Da qui risulta che il *timbila* può essere studiato e analizzato partendo dalla fabbricazione degli strumenti, nella relazione tra musica e gruppo di appartenenza, attraverso gli artisti (Gomukomu, Catini, Simão Nhacule, Mbande, Massangai, Catiniane, Durão, e molti altri meno conosciuti) che nonostante appartengano al gruppo sono degli interpreti particolari della vita sociale.

I principali studi sui chopi del Mozambico – soprattutto gli studi post-traceyani – hanno ignorato tutta la parte dell'intenzione (la ragione che ha portato i chopi a aderire alla sopravvalutazione traceyana) limitandosi alla realizzazione musicale; come d'altronde hanno minimizzato la dimensione delle emozioni, soprattutto per ciò che riguarda la danza, concentrandosi sulla struttura e sulla forma. Questa lacuna metodologica comincia dal padre dell'etnomusicologia mozambicana Hugh Tracey e attraversa tutta l'antropologia amministrativa coloniale portoghese (I. Rocha, M. Dias, Dide Mungwambe) fino all'antropologia rivoluzionaria nata attorno ai festival di musica e danza tradizionale. Riempire questa lacuna è uno dei compiti principali di questa tesi e ciò trova i suoi fondamenti in numerosi studi di etnomusicologia – fuori dall'ambito mozambicano – che hanno messo in evidenza la dimensione dei valori e delle emozioni nelle musiche non occidentali non limitandosi alla sola struttura e forma.

È così che David McAllester con *Enemy Way Music* (1954) o Alan Merriam con *Anthropology of Music* (1964) difendevano lo studio di tutti gli aspetti della produzione musicale; John Blacking nella sua opera *Venda Children's Song* (1967) rivela alcune fonti non musicali dei suoni delle canzoni dei bambini venda e i suoi lavori posteriori hanno dato un'importanza considerabile ai movimenti del corpo, alle emozioni e al contesto sociale e culturale in cui la musica è eseguita (vedere anche Blacking, 1980). Steve Feld in *Sound and Sentiment: Berds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli*



*Expression* (1982) sostiene che le emozioni, le metafore e il contesto sociale hanno un ruolo centrale nella musica delle persone della Nuova Guinea (vedere anche Feld, 1984). Ruth Stone con *Let the Inside Be Sweet* (1982), è uno sforzo metodico per unificare lo studio dei suoni delle esecuzioni e il comportamento degli artisti e del pubblico attraverso lo studio degli eventi musicali dei kpelle della Liberia. Ellen B. Basso in *A Musical View of the Univers* (1985) sostiene un approccio unificato dei generi eseguiti attraverso il simbolismo dei suoni prodotti.

Così il lavoro di Tracey ha dato la carta di nobiltà alla musica *timbila* all'interno della disciplina etnomusicologica, ha allargato lo spazio teorico per la disciplina e d'una maniera meno attesa, ha permesso ai chopi di creare uno spazio di autostima e di autovalutazione in un momento particolarmente tragico della loro storia.

Una delle sfide del nostro lavoro non è tanto quello di sollevare la questione ontologica come potrebbe essere un'interrogazione sull'essenza del *timbila*, ciò che d'altronde non avrebbe avuto una risposta univoca all'interno della disciplina; ma piuttosto rilevare da una parte la specificità della musica chopi e dall'altra capirne le ragioni. Se seguissimo la scia tracciata da Cecil Maurice Bowra (1962) o il più sofisticato lavoro di Alan Lomax (1968), il quale associava la complessità sociale con alcune caratteristiche musicali, ci avvicineremmo ai chopi attraverso un procedimento negativista che consisterebbe a dire cosa i chopi non hanno, e sarebbe quello che non hanno a determinare la ragione della loro musica. Questo procedimento sarebbe antropologicamente problematico nella misura in cui i popoli non devono essere studiati tramite un modello occidentale propizio a determinare il loro livello di sviluppo, di conoscenza, di capacità musicali, bensì vanno studiati per quello che sono.

Ci sarebbe un'altra strada da percorrere, quella di utilizzare il paragone, ma al posto di paragonare i chopi con l'Occidente, paragonarli con altri gruppi vicini (shangana, ronga, tswa) o con altri gruppi africani con valori musicali etnomusicologicamente riconosciuti (shona dello Zimbabwe, pigmei d'Africa centrale...). Cercheremo invece di percorrere un altro cammino che è quello di mettere in evidenza la specificità dei chopi e della loro musica analizzando i loro processi sociali; si tratta quindi di studiare la musica chopi come un processo musicale legato a metamorfosi storiche e simboliche ben precise.

Se è vero come tendono ad affermare tutti gli specialisti di musica chopi che esiste una specie di simbiosi tra i chopi e la loro musica, non è non di meno vero che questa identificazione non ha niente di biologico; la ragione deve essere cercata nei

processi sociali e storici. Infatti, gli studi di Kirby (1953 e 1966) suggeriscono che il *timbila*, strumento di questa identità, sarebbe di origine esogena non solo al gruppo ma all'Africa stessa. Secondo questo studioso il *timbila* sarebbe uno strumento di origine asiatica, probabilmente dell'Indonesia entrato in Mozambico tramite il Madagascar ed in seguito si sarebbe diffuso in tutta l'Africa. Infatti, il silofono è presente in tutto il continente africano ma più ci si avvicina al Mozambico e quindi al Madagascar, più è simile all'esemplare asiatico. Bisogna ricordare che il paese chopi è situato nell'attuale provincia di Inhambane che si trova esattamente di fronte al Madagascar e che storicamente molti sono stati i contatti con la grande isola. Ciò significa che i chopi avrebbero preso uno strumento di origine asiatica, lo avrebbero acculturato alla loro "cultura materiale" e gli avrebbero attribuito delle caratteristiche sociali tali da diventare lo strumento di identità per eccellenza.

### 1.1. Antropologia della musica e antropologia musicale

L'etnomusicologia mozambicana, che comincia con i lavori di Tracey sui *timbila*, ha fin dall'inizio patito di un comparativismo eccessivo con l'Occidente. Infatti, come prima di lui, il gesuita Fernandes<sup>11</sup> (cf. H. Tracey 1940b) era già stato impressionato dall'orchestra *timbila* esattamente a causa dell'analoga con ciò che si cominciava a produrre in quegli anni in Occidente, possiamo percepire che Tracey abbia avuto lo stesso punto di partenza. Così, si è avvicinato al suo oggetto di studio applicando la metodologia occidentale tali come l'organologia, la composizione musicale, la relazione fra musica e danza. Quest'approccio comparativo, che è stato d'altronde utilizzato da una gran parte di studi fino agli anni sessanta, comportava il rischio di una strumentalizzazione o di analizzare la realtà musicale di altri popoli sempre in funzione del nostro sguardo soggettivo. Sicuramente questo è il più grande deficit proveniente dai discepoli di Hugh Tracey i quali non hanno saputo dare un ulteriore impulso a quello che era stato il grande sforzo del musicologo sudafricano.

Questo spiega la nostra scelta di una prospettiva della musica attraverso l'antropologia. Ciò vuol dire avvicinarsi alla musica chopi tramite metodi, concetti,

---

<sup>11</sup> Sarebbe stato interessante approfondire il paragone tra la musica savante occidentale – del XVI secolo, per il caso di Fernandes e la musica del XIX secolo per Tracey – e le orchestre *timbila*. Ma questi due autori nei loro lavori non ci danno materia che renderebbe un tal paragone scientificamente pertinente.

questioni specifiche dell'antropologia. Ciò nonostante terremo presente il fatto che in modo generale la musica si è focalizzata poco sull'analisi prettamente musicale e questo elemento è accentuato nell'antropologia portoghese di stampo prevalentemente politico (antropologia amministrativa) con qualche eccezione comunque legata ad un'antropologia missionaria (Junod e la Missione Svizzera, più marcatamente religiosa).

Ciò che vorremmo evidenziare e che risulta ovvio nello studio dei chopi è il fatto che non si può separare la musica dalla vita sociale. Da qui nasce la necessità di applicare le teorie sviluppate dalle scienze sociali in generale e dall'antropologia in particolare. Dopo un periodo di esitazione all'interno dell'etnomusicologia la dimensione antropologica è chiamata a contribuire allo studio della musica grazie alle ricerche di alcuni etnomusicologi americani - fra cui spiccano l'antropologo Alan P. Merriam e il teorico Charles Seeger - i quali volevano favorire la nascita di un vero e proprio nuovo orientamento di studi, contrapposto alle precedenti esperienze europee. In questo senso si voleva dare più importanza all'approccio dello studioso piuttosto che dell'oggetto di studio, rinforzando i legami fra l'antropologia culturale e lo studio della musica e sottolineare il rilievo dell'esperienza della ricerca etnografica. Si trattava dunque di fornire un nuovo tipo di approccio ai fenomeni sonori, diretto a diversificare l'etnomusicologia dalle discipline che l'avevano preceduta storicamente. Un grande passo in avanti in questa direzione fu fatto con l'apporto nel 1964 di due testi fondamentali come *The Anthropology of Music* di Alan P. Merriam (1964) e *Theory and Method in Ethnomusicology* di Bruno Nettl (1964).

In uno dei fascicoli pubblicati dall'IRCAM di Parigi, Lévi-Strauss affermava che si poteva fare antropologia partendo dalle differenti sensibilità del ricercatore. I vari Evans-Pritchard, Ruth Benedict e altri partendo dalla loro sensibilità, hanno fatto antropologia partendo dall'elemento politico, altri hanno messo in rilievo la parentela, altri l'alimentazione o l'arte. Lévi-Strauss concludeva dicendo che "tutti i cammini portano a Roma". Ciò significa che il lavoro dell'antropologo della musica sarebbe quello che partendo dalla musica arriva ad una riflessione di fondo sull'uomo e sulla sua natura. Questa corrente di pensiero si opponeva ai fautori di un orientamento più marcatamente musicologico, guidati da Ki Mantle Hood.

I dibattiti che durante anni hanno animato la disciplina, hanno portato Merriam a parlare di "antropologia della musica". A priori questa terminologia sembra più adeguata nella misura in cui l'elemento primo sembra essere quello antropologico in

generale. Al centro della teoria di Merriam (2004: 50-51) era la definizione dell'etnomusicologia come studio della musica "as culture" cioè intesa come fenomeno culturale e la proposta di un modello tripartito di ricerca dove il suono è visto come il frutto di un comportamento musicale che è a sua volta l'esito di concetti della musica condivisi da un gruppo sociale e in particolare:

*“Studiando la musica, secondo questo semplice modello, saremo costretti a tenere sempre uniti i metodi e le tecniche delle scienze e quelli degli studi umanistici. Inoltre, saremo spinti a prendere in considerazione questioni come il simbolismo, la presenza o l'assenza di valori estetici, l'interrelazione tra le arti, la ricostruzione della storia culturale attraverso lo studio della musica e le modificazioni culturali. Possiamo giungere in questo modo ad una conoscenza complessiva del fenomeno che chiamiamo “musica”.*

Più vicino a noi Anthony Seeger sempre sulla scia di Alan Merriam, propone di andare ancora più in là, considerando la musica non come un elemento culturale qualsiasi bensì come substrato culturale con la facoltà di forgiare la cultura, che partecipa a ricreare la cultura. Così la cultura crea la musica e questa partecipa alla formazione della stessa cultura. In altre parole, la cultura creerebbe i substrati dai quali emergono la specificità musicale, ma la musica con i suoi artisti, con le sue poetiche, con le sue composizioni avrebbe un ruolo importante per delimitare i contorni e gli spazi dove la cultura riprenderebbe vita. Nelle parole di Betis Schelkam la musica sarebbe un creato con-creatore.

La differenza fra un'antropologia della musica e un'antropologia musicale è fondamentalmente una differenza di enfasi e di prospettive, ma che ha applicazioni importanti per le idee sulla musica e sulla società. Un'antropologia della musica porta allo studio della musica i concetti, i metodi e le questioni dell'antropologia. Questi sono stati largamente sviluppati attraverso l'analisi delle strutture sociali e delle idee o dei processi di trasformazione dei gruppi umani. Malgrado abbia una solida tradizione nell'analizzare la produzione artistica, l'antropologia condivide con le altre scienze sociali un particolare interesse sulla formazione economica e sociale tendendo ad isolare i processi economici dagli altri. L'antropologia della musica osserva come la musica è parte di una cultura o della vita sociale. Per contrasto l'antropologia musicale osserva come l'esecuzione musicale crea molti aspetti della vita sociale e culturale. Piuttosto di studiare la musica nella cultura come proposto da Alan Merriam (1960), l'antropologia

musicale studia la vita sociale come una rappresentazione o un'esecuzione. Piuttosto di assumere la preesistente e logicamente anteriore matrice sociale e culturale nella quale la musica è eseguita, esamina come la musica è parte della costruzione e dell'interpretazione dei processi e delle relazioni concettuali e sociali. Attraverso quest'accento messo sulla rappresentazione e sulla manifestazione dei processi sociali più che sulle leggi sociali, questa antropologia musicale condivide uno sguardo decostruttivo dei processi e dell'esecuzione comune all'antropologia contemporanea. L'antropologia musicale presenta una minima prospettiva differente dei processi sociali in complemento e non in sostituzione agli altri. Se l'antropologia della musica di Alan Merriam (1964) stabilisce chiaramente la musica come parte integrante della vita sociale, questa incursione nell'antropologia musicale è intesa a stabilire aspetti della vita sociale come musicali e come creatori e ricreatori attraverso l'esecuzione. Fare della musica è uno sforzo importante in molte società africane, è quindi possibile che ci siano posti e tempi dove la musica sia il modo scelto per molti processi sociali.

In questo dibattito teorico che alimenta la discussione nella nostra disciplina oggi, ci sentiamo in dovere di prendere posizione, non tanto per appartenere ad una scuola o ad un'orientazione, ma perché dietro questi dibattiti si trovano delle orientazioni epistemologiche e metodologiche importanti. Sovente i ricercatori scelgono un'orientazione che li conduce alla scelta del terreno per poi concludere con la loro monografia. Così dalle teorie e dai paradigmi d'analisi, che in realtà non sono altro che il risultato degli studiosi precedenti e del rapporto che hanno avuto con il loro terreno, finiscono per influenzare lo sguardo portato al nuovo terreno di ricerca finendo per costringere la realtà ad adeguarsi agli studi su altre realtà, o a teorie antecedenti. Non si è molto lontano di ciò che gli epistemologi della scienza, come Karl Popper, hanno definito di "falsificazione". Per superare questa difficoltà, noi abbiamo privilegiato non il metodo a-priori bensì il metodo a-posteriori. Avendo frequentato i chopi per tredici anni, prima per il nostra "tesina di Maîtrise" poi per la nostra tesi di dottorato, abbiamo deciso di guardare alla luce delle ricerche empiriche già effettuate, quali delle teorie potrebbe essere la più plausibile in relazione alla musica chopi, e in secondo luogo, in che modo gli studi attorno a questa specificità musicale possano contribuire ai dibattiti relativi alla disciplina.

Anziché studiare la musica nella cultura come suggerito da Alan Merriam noi ci preoccuperemo di studiare la musica come parte della cultura e della vita sociale, parte della costruzione e dell'interpretazione dei processi e delle relazioni concettuali e

sociali. Mettendo l'accento sui processi sociali al posto che sulle leggi sociali, questa antropologia musicale s'iscrive nell'evoluzione epistemologica che anima l'antropologia contemporanea seguendo degli autori come per esempio Kilani, Giordano, Geertz, Ugo Fabietti, Remoti o Sahlins, ognuno in modo differente.

Gli studi dell'antropologia, e in particolare riguardanti l'Africa australe mettono in risalto che la musica è sovente il modo scelto per affermare molti processi sociali. D'altronde lo stesso Tracey mostra sì il ruolo della musica nelle fasi cruciali della vita.

La produzione della cultura materiale – produzione degli strumenti, creazione delle note, relazione tra le note e il materiale di costruzione, esperienza che questa produzione di suoni comporta – è il lavoro spesso d'autarchia del musicista che produce dei suoni basandosi su una struttura comune della musica chopi con la quale contribuisce ad attualizzare il suo futuro auditorio, l'attenzione del musicista a captare i problemi essenziali del gruppo, la relazione del mondo esterno e le metamorfosi socio-storiche. A questo si deve aggiungere i capi dei ballerini che secondo la tradizione sono convocati dal maestro per provare i passi di danza e poi iniziare la ripetizione<sup>12</sup> con il corpo di ballo fino a comporre tutto il *ngodo*<sup>13</sup>.

Si capisce dunque, che gli approcci alla manifestazione musicale devono provvedere ad una grande quantità di dati etnografici al fine di presentare il processo sociale di cui la musica è parte. Gli ultimi venti anni hanno visto la pubblicazione di un numero considerevole di articoli e di libri concernenti l'etnografia della performance musicale (Herndon and Brunyate, 1976; Seeger 1979 e 1987; Herndon and McLeod, 1980; Stone, 1982; Béhague, 1984). Per molti versi questi studi erano ispirati da ricerche linguistiche e folkloriche sulla performance (descritta e illustrata in Bauman e Sherzer, 1974) e dagli scritti di Erving Goffman (1973). Per ciò che riguarda il Mozambico, questi lavori etnografici hanno conosciuto un silenzio totale. C'è una separazione fra i principali lavori etnologici sviluppati sulla regione sud (José Fialho Feliciano (1998), António Rita-Ferreira (1974b), Ana Maria Loforte (2000), Luís António Covane (2001), Benigna Zimba (2003)) e i lavori di etnomusicologia (Dide, Vilanculos, João Soeiro de Carvalho, Margot Dias). Mentre molti autori concordano che

---

<sup>12</sup> I musicisti e i ballerini si ritrovano in un luogo riservato per imparare e ripetere il nuovo *ngodo* (opera) composto, ideato, dal direttore d'orchestra e capo-gruppo e dal direttore dei ballerini, per ciò che riguarda la coreografia.

<sup>13</sup> È la forma musicale per eccellenza delle orchestre di timbila. Tracey l'ha associata ad un'opera in quanto il *ngodo* è formato da diversi "movimenti" o parti intercalando la musica orchestrale e quella ballata.

fino a poco tempo fa il contesto in cui la musica è eseguita è stato ignorato in favore di strutture di analisi di ciò che è eseguito, essi raccomandano differenti maniere di riconciliare la forma di tali analisi con la natura dell'oggetto.

Norma McLeod e Marcia Herndon hanno ripetutamente enfatizzato l'importanza della nozione dell'esibizione per l'etnomusicologia. Norma McLeod concepisce l'esibizione come il "comportamento reale" di un evento musicale specifico, non solo il suo comportamento ideale. Il comportamento reale è il risultato dell'interazione di suonatori fra loro e con il pubblico e include errori, insoddisfazione, soddisfazione e così via. Troppo spesso la realtà dell'esecuzione è ignorata preferendo la descrizione teorica: a che cosa aspiri la rappresentazione, o come sia relazionata con alcuni ideali (Herndon and Brunyate, 1976, 2-3). Ciò può richiamare la filosofia platonica, ma è vicina alla distinzione fra *langue* e *parole* nel linguaggio e *culture* e *action* nella vita sociale. Herndon e McLeod propongono che l'etnomusicologo studi le rappresentazioni attuali piuttosto che l'ideale al quale possano aspirare. Questa prospettiva è sviluppata ulteriormente da Richard Bauman (1974), il quale descrive l'atto dell'esecuzione come "comportamento situato":

*"Situated behavior, situated within and rendered meaningful with reference to relevant contexts. Context is another way that performance is patterned in communities"*.

Questo concetto di esibizione ci sembra importante, però per ciò che concerne i *timbila* pone un certo numero di problemi. Due esempi possono illustrare questa difficoltà. Il primo gruppo chopi che abbiamo visto era il "Timbila ta Mbande" proveniente dall'Africa del Sud invitato alla festa della musica di Ginevra; abbiamo in seguito accompagnato il gruppo fino a Basilea, dove teneva un altro concerto. La prima anomalia è legata al fatto che questo gruppo era abituato a partecipare a festival quindi cronometrava il tempo d'esecuzione limitando così il tempo per l'improvvisazione<sup>14</sup> Il

---

<sup>14</sup> La musica *timbila* è composta sulla base di cellule. In questo senso, la nozione di improvvisazione è limitata alle combinazioni possibili. Inoltre, come ben descritto nel libro di Tracey, il capo orchestra pensa il *ngodo*, quindi lo compone; fenomeno oltremodo accentuato dalla pratica della ripetizione. Ciò significa che l'orchestra e i ballerini devono imparare ad eseguire il progetto del "maestro". Però, il *ngodo* inizia con delle "introduzioni musicali" di numero variabile secondo la voglia e l'ispirazione del "maestro". Egli inizia a suonare in solo poi l'orchestra lo segue al segnale (normalmente un colpo deciso con i due bastoncini sull'*hombe*), e così via per una o più volte. Una parte del *ngodo* è pure dedicato all'improvvisazione dei ballerini. Chiaramente queste improvvisazioni non sono assolute poiché tutti i gruppi che abbiamo studiato usano la prova o la ripetizione dove le nuove esperienze sono accolte più o

“Timbila ta Mbande” è un gruppo di professionisti che aveva quindi integrato i limiti dello spettacolo e soprattutto l’obbligo del tempo; in un certo senso le direttive della scena limitavano la spontaneità dell’esecuzione e in ogni caso marcavano un cambiamento nella composizione e nell’interpretazione musicale. Infatti, nelle manifestazioni pubbliche, non abbiamo mai assistito – ma questa affermazione ci è stata confermata dagli stessi artisti – all’esecuzione di un *ngodo* intero; in queste situazioni il capo gruppo effettua una scelta selettiva di pezzi, tratti sì dallo *ngodo*, ma che possano offrire una visione d’insieme dell’arte *timbila* tenendo conto del fattore tempo, luogo e motivazione.

A Basilea abbiamo comunque assistito a qualche cosa di assai spettacolare che da una parte contraddice l’idea di dominio dello spettacolo, ma che dall’altra la dice lunga sulla difficoltà di voler considerare e trattare lo *ngodo* come semplice suite di brani piuttosto che come un tutto omogeneo radicato in una realtà culturale. Il gruppo cominciò il suo concerto secondo l’ora stabilita, tutti gli strumenti erano stati controllati, riparati, accordati, il palco era pronto, la sala piena. Musicisti e ballerini si lasciano andare in un’esibizione di alta qualità e il successo non tarda a venire. Il pubblico applaude vigorosamente e intona uno *Zugabe*<sup>15</sup> a non finire. Il gruppo non si fa troppo desiderare e ritorna in scena per soddisfare il pubblico. Passarono cinque minuti e lo *Zugabe* continuava, passarono dieci minuti e lo *Zugabe* continuava, passarono quindici minuti e lo *Zugabe* continuava. Ad un certo punto il pubblico cominciò a spazientirsi e con i suoi applausi obbligò il gruppo a finire l’esibizione e a congedarsi. Bisogna ricordare che tradizionalmente il *ngodo* non è uno spettacolo da eseguire in sala dove da una parte si trovano gli artisti e dall’altra il pubblico. Storicamente il pubblico è tenuto a partecipare alla danza ed è coinvolto nell’ambiente musicale. Inoltre, il *ngodo* è un’opera intera che “tradizionalmente” non viene spezzata. Abbiamo chiaramente assistito ad uno “choc” fra imperativi musicali e necessità dello spettacolo.

Un secondo esempio, ancora più eloquente, è il nostro incontro con il gruppo di Xipamanine. Chiedemmo al responsabile Massangai la possibilità di registrare le ripetizioni<sup>16</sup>. Ci sembrava aver preso tutte le precauzioni per mettere in pratica una regola fondamentale della ricerca di terreno che consiste nel fatto che l’antropologo non

---

meno calorosamente: in altre parole, musicisti e ballerini sono liberi di improvvisare all’interno delle regole stabilite.

<sup>15</sup> Bis.

<sup>16</sup> Il gruppo si ritrova ogni mercoledì e sabato mattina nella sede della *Camara Municipal*, cioè della nettezza urbana, per preparare gli spettacoli ai quali l’orchestra è invitata.



deve interferire o cambiare il corso degli avvenimenti con la sua presenza. Nel nostro caso chiedemmo il permesso di fotografare e registrare la ripetizione, ma il capo gruppo, con nostro stupore e anche contrarietà, si preoccupò subito della durata delle cassette come pure della durata delle batterie in modo da poter suonare qualche cosa di appropriato!

Questi due gruppi, i più famosi, sono in realtà degli esperti dell'adeguamento musicale, quando invece la musica *timbila* domanda agli artisti una buona dose di improvvisazione. Ancor di più, i gruppi *timbila* attuali hanno completamente integrato la nozione di ripetizione o di prova esattamente come farebbe un musicista qualsiasi di un'orchestra sinfonica che deve interpretare una partizione. Questi elementi si ritrovano nei revivals programmati a Zavala e soprattutto nelle esibizioni a cui i chopi sono spesso chiamati a partecipare per animare visite di personaggi stranieri, dove la musica è più un folclore o un'animazione culturale che l'espressione di una comunità.

Nonostante ciò, il concetto di performance è ambiguo applicato alla musica di generi diversi. Infatti, i chopi non considerano nella stessa maniera la musica suonata nell'ambito di un'occorrenza rituale etnica (nascite, funerali, riti di passaggio messe o eventi intrinseci al gruppo) o la musica di un *ngodo* suonato durante il festival-revival di Zavala, o la musica suonata per aggradare i visitatori stranieri a Maputo, o il pubblico durante le loro tournée internazionali.

I membri di una data comunità possono considerare come musicale eventi di pubblica esecuzione (in questo caso essi e l'etnografo concordano) mentre altri eventi sono considerati strimpellare (*playing around*) e non esecuzione (contrasto fra un'aria in una sala di concerto con un'aria canticchiata sotto la doccia: solo un etnomusicologo può insistere che entrambi sono delle *performance*). I contesti, sia formale che informale, sono definiti da ogni società e isolati nel tempo, spazio e grado di pubblica valutazione. Non dobbiamo solo definire il concetto di esecuzione, ma anche discutere quale tipo di esecuzione per ogni società.

Gerard Béhague (1984: 6) riassume lo studio dell'esecuzione musicale come segue:

*"Ideally, then, the study of music performance as an event and a process and of the resulting performance practices or products should concentrate on the actual musical and extra-musical behavior of the participants, and the rules or codes of performance defined by the community for a specific context or occasion".*

Béhague ha ragione. La sfida con i *timbila* chopi come con tutti gli altri gruppi, dovrebbe cominciare qui: quali sono le frontiere dei fatti ad essere considerati ad essere intrinsecamente musicali e quali sono quei fatti che pur partecipando alla musica sono dei fatti politici e economici e quindi fondamentalmente extramusicali? D'altra parte si può domandare se i fatti musicali imbevuti di elementi politici e economici sono extramusicali o se non fanno parte di una nuova forma di musicalità. La maggior parte degli studi contestuali della musica si sono focalizzati sull'influenza del contesto, (Lichtenhahn, 2002) sull'esecuzione, e sulla ricerca delle influenze extramusicali sulla pratica esecutiva. Si può cambiare argomento e domandarsi se questa musica, che d'altronde influenza anche le musiche cerimoniali all'interno del gruppo chopi, non faccia parte della creazione della vita sociale e che la creazione e la ricreazione delle relazioni che attraverso le cerimonie creano un contesto sociale il quale influenza altri contesti di questo tipo. Altri autori, hanno sostenuto argomenti simili per l'impossibilità di separare, in generale, il contesto dal testo. Il contesto è parte del testo. I punti qui difesi per la musica sono applicabili più largamente alla vita sociale.

L'analisi delle esecuzioni musicali come eventi è più facile da dire che da fare. Anthony Seeger (1981) suggerisce che per riuscire ad analizzare il contesto di eventi musicali bisogna dissecare in un modo un po' arbitrario le risposte alle domande giornalistiche di base "cosa, dove, come, quando, chi, da chi e perché". Il vantaggio di questo sistema è che tutti possono cominciare l'etnografia dell'esecuzione senza grandi difficoltà, e i dati così prodotti sono molto più ricchi.

## 1.2. Creatività della musica e cerimonie

L'eredità storica lasciataci da Tracey parla di grandi cerimonie che si realizzavano a Zavala ma anche negli altri focolari chopi. Era in questo quadro prettamente cerimoniale che accompagnava gli eventi più importanti della vita sociale come le nascite, le morti, i riti di passaggio, che veniva eseguito il *msaho*. In realtà il *msaho* si avverava essere una doppia cerimonia: prima nel senso che era eseguito per commemorare eventi eccezionali, ma la sua esecuzione era anche di per sé una cerimonia, data la complessità di ciò che si invocava tramite la musica (motivi poetici, abilità dei musicisti, vigorisità dei ballerini) che mobilitava l'insieme della comunità;

ma soprattutto per il semplice fatto che, al di là della novità dei motivi che il *ngodo* presentava sia tramite il ballo sia tramite la musica, la struttura stessa lasciava sempre spazio all'inventiva sia per quel che concerne la componente musicale che quella coreografica. È così che nella struttura del *ngodo* era previsto un movimento, il *msitso*, per l'improvvisazione. Il capo orchestra si lascia trasportare dall'ispirazione del momento in più o meno lunghe improvvisazioni ascoltate attentamente dal resto del gruppo fino al segnale dato dove l'orchestra intera interviene per proseguire l'esecuzione prestabilita. Questa dimensione d'improvvisazione è prevista anche per i ballerini nel movimento *mchuyo*.

Infatti, le cerimonie non obbedivano strettamente ad un congiunto di regole prestabilite. Cerimonie e musica sono eseguite da soggetti consci che stanno creando qualche cosa che è contemporaneamente ricreazione e una nuova creazione in un'unica circostanza. La musica chopi era parte della creazione della loro società e del loro cosmo. Il fatto di fare musica mette in relazione ogni persona. Suonare, cantare, ballare il *timbila* era una "strutturazione" di suoni, luoghi, tempo, persone e significato di circostanze particolari. Una nuova canzone era nuova ma condivideva un'antica struttura. Una vecchia cerimonia, eseguita da uomini in accordo con *set patterns*, era anche qualche cosa di nuovo perché non era mai stato eseguito due volte esattamente uguale.

Le scienze sociali diventano sempre più critiche riguardo agli approcci che sovra-enfatizzano la fissità della vita sociale e che sotto-enfatizzano il ruolo interpretativo dei membri come attori pensanti (Bourdieu, 1977; Giddens, 1979). Le società a scala ridotta sono spesso considerate limitate dalla tradizione; senza una tradizione di codici scritti, queste società trovano nell'esecuzione un modo per manifestarsi. Non c'erano biblioteche o testi recenti nel villaggio chopi, per questo le esecuzioni continue erano essenziali per riaffermare o trasformare i valori, le relazioni, le pratiche, le idee che erano essenziali per i vari aspetti della vita.

La creazione e la ricreazione della vita sociale era compiuta nei dettagli della vita di tutti i giorni come pure nei rituali. Non ogni cosa, d'altronde, può essere creata quotidianamente. Se così fosse, i rituali avrebbero poca forza innovativa e interesse. Queste forme di riproduzione sociale includevano la ricreazione o la ridefinizione di relazioni temporali e spaziali, lo stabilimento e il ristabilimento di relazioni sociali, la formazione del corpo e l'espressione di uno sviluppo sociale continuo della persona. Come l'introduzione di nuove canzoni riproduceva la lunga relazione fra gli uomini e la

natura, l'esecuzione in un momento appropriato in un luogo appropriato, fatto dalle persone giuste, ristabiliva i parametri fondamentali individuali, sociologici e cosmologici della società chopi.

L'etnografia della rappresentazione ha rinnovato la determinazione degli etnomusicologi di studiare la musica nel suo contesto sociale. Anthony Seeger suggerendo di posare le domande giornalistiche di cosa, come, dove, quando, chi, per chi e perché provvede ad un utile e pratico approccio per il difficile lavoro di definire il contesto della rappresentazione. Le risposte a queste domande non sono la fine dell'analisi bensì il significato. Un'etnografia non è il fine in se stesso. L'etnografia tende a fissare le forme dell'azione sociale piuttosto che vedere in esse gli elementi di scelta e creatività perché l'antropologo è spesso incosciente della mutevolezza di cosa egli sta osservando. Un atto creativo, una strategia, una scelta appare all'antropologia come una regola perché c'è poca analisi temporale. Ad esempio Anthony Seeger (1987: 86) scrive<sup>17</sup>:

*“I suyá, per esempio, amano l'esperimento. Ad ogni rappresentazione una persona era più sperimentata e aveva l'opportunità per fare qualche cosa di nuovo. Egli o essa poteva provare nuove maniere di ballare o di cantare. O una persona poteva fare le vecchie cose in uno spazio inusuale “solo per ridere”. Se qualche cosa aveva particolarmente successo, poteva entrare a far parte delle attività del gruppo per cerimonie future. Oppure poteva semplicemente essere ricordato con passione, ammirazione o scandalo per delle decadi a venire. La creatività era parte del divertimento della vita sociale, e le cerimonie provvedevano in larga scala alla creatività dell'umore, alla creatività della parola e della canzone, alla creatività dell'autodecorazione e della creatività di diversi gradi di partecipazione o mancanza di questa”.*

Tutte le azioni sociali sono creative e ricreative. Il *timbila* era una particolare specie di ricreazione. Moralmente pesava il tempo e lo spazio della vita sociale.

Considerare le canzoni e la vita cerimoniale come prodotti meccanici di altri aspetti della vita sociale è dimenticare la natura essenziale delle rappresentazioni cerimoniali e musicali. Il *timbila* creava un'euforia fuori dal silenzio, una comunità del villaggio fuori dall'insieme delle residenze, un adulto socializzato fuori da un essere fisico. In un villaggio senza cerimonie, l'erba cresceva sulla piazza, gli uomini si distraevano e non andavano al centro del villaggio perché la vita si concentrava sul

---

<sup>17</sup> Nostra traduzione.

gruppo domestico, la famiglia si ripiegava su se stessa vivendo nelle proprie case al buio, al silenzio, in un vuoto, una vita non ritmata dalla successione di giorni, stagioni e anni.

Se è vero che la musica ha accompagnato le metamorfosi storiche dei chopi, gli eventi prodotti negli ultimi venti anni sono stati di una rottura drammatica. Nel dopo indipendenza, i fattori politici hanno interferito in modo più drastico che durante l'epoca coloniale sulla vita chopi con la velleità del Mozambico indipendente di combattere tutto quello che da vicino o da lontano rimandava ad una pretesa etnicità. Così i *timbila* non suonavano più un *ngodo* ma erano parte integrante di una musicalità ibrida dove per esempio nella “Companhia Nacional de Canto e Dança” suonavano a fianco al tamburo *xingomana* degli tsonga. Lo strumento *timbila* è passato ad essere uno strumento pan-mozambicano adatto a suonare qualsiasi tipo di musica e adatto ad accompagnare qualsiasi tipo di danza, così come il ballerino<sup>18</sup> dovrebbe essere pronto ad interpretare qualsiasi altro ballo del Mozambico in costruzione.

Si possono notare alcune eccezioni rappresentate dal gruppo del Sudafrica, da quello di Xipamanine e dai vecchietti di Zavala. Questi tre gruppi avevano qualche cosa in comune: anzitutto, la trasformazione delle poetiche in temi rivoluzionari, successivamente i tre gruppi non suonavano più il *ngodo* bensì sono diventati dei gruppi folklorici per animare le cerimonie di ogni tipo. In questo senso, possiamo dire che il *timbila* non ha perso completamente la sua funzione cerimoniale. A livello intrinseco, soprattutto il gruppo di Xipamanine, continuava a lasciar spazio all'improvvisazione, al divertimento ciò che veniva meno quando il gruppo doveva esibirsi durante una manifestazione pubblica (rimessa dei diplomi dell'Università Pedagogica, festa dell'Indipendenza,...). Il *timbila* rivoluzionario partecipava alle cerimonie di glorificazione ideologiche del nuovo Mozambico in costruzione.

Durante sedici anni (1976-1992<sup>19</sup>) la guerra che ha distrutto il Mozambico e ha aumentato il fenomeno dell'emigrazione verso l'Africa del Sud e della capitale Maputo. Il numero di musicisti e ballerini è drasticamente diminuito, lasciando inoltre sul posto essenzialmente artisti anziani. Questo fenomeno ha ulteriormente impoverito la componente musicale chopi. Negli ultimi anni si è assistito a un fenomeno di revival e paradossalmente si è tornati tramite i festival organizzati a Zavala a voler dare alla

---

<sup>18</sup> È stato il caso di Felisberto Massangai quando era ballerino nel “Companhia Nacional de Canto e Dança”, oggi direttore e manager del “Timbila ta Xipamanine”.

<sup>19</sup> Data della firma degli accordi di pace di Roma.

tradizione tutto il suo spazio. Il festival è organizzato una volta all'anno, tutti i gruppi esistenti vengono dall'Africa del Sud, da Maputo o da tutta la provincia di Inhambane e ciò che ci sembra interessante è il fatto che in questo sforzo di ricreare una tradizione strutturata si fa ricorso agli etnomusicologi: non è per caso che l'ARPAC<sup>20</sup> ingaggiò Dide, musicologo di origine chopi.

In questo processo il ruolo dell'etnomusicologia sembra ambiguo, infatti dietro al movimento del revival si nasconde la questione politico-economica. Molti politologi (legati a istituzioni multilaterali e bilaterali) lavorando al sud, e in Africa in particolare, nel corso del processo post-marxista hanno cominciato a parlare di decentralizzazione politica e amministrativa al cui interno inserivano la necessità di ripristinare i vecchi capi tribali con le loro antiche tradizioni rese inoperanti dalle ideologie centralizzatrici del FRELIMO<sup>21</sup>. È in questo quadro che sono nati i nazionalismi etnici e con loro il revival del *timbila* di Zavala. I chopi, soprattutto i più giovani, ormai molto più orientati verso le musiche moderne, sembrano interessarsi poco ai *timbila* del passato, ma dato che le ONG e le istituzioni ricompensano finanziariamente i partecipanti al festival, molti giovani si re-interessano al *timbila* sperando di ricevere una ricompensa monetaria e un po' di fama.

In questo senso il ruolo dell'etnomusicologia è ambiguo. D'altra parte, nella misura in cui il *timbila* e le nuove generazioni, dopo essere stati spogliati della loro identità culturale per motivi ideologici, sentono il bisogno di ripristinare la loro storia, l'etnomusicologia potrebbe svolgere un ruolo importante per portare le nuove generazioni a conoscere e a dialogare con il proprio passato. Così si può capire il ruolo svolto dall'etnomusicologia nello studio del tarantismo nel Salento, nel sud Italia, o nella danza delle spade in Croazia.

Comunque sia, nel revival la dimensione di cerimonia interna sparisce nel senso che molti nuovi musicisti hanno sviluppato degli automatismi, ripetendo ciò che è stato trasmesso dalla tradizione scientifica; la creazione o la ricreazione della dimensione sociale della musica è ormai occulta. Non si può tuttavia parlare della scomparsa totale della dimensione cerimoniale dato che ciò che è accaduto con il revival, che riesce a mobilitare buona parte della diaspora e soprattutto la possibilità o l'eventualità di

---

<sup>20</sup> *Arquivo do Património Cultural*, ossia "Archivio del Patrimonio Culturale", ribattezzato "Istituto di ricerca socio-culturale".

<sup>21</sup> *Frente de Libertação de Moçambique* ossia "Fronte di Liberazione del Mozambico". Partito politico di stampo marxista-leninista che ha condotto il paese all'indipendenza nel 1975 ed in seguito partito unico al potere.

riappropriazione da parte dei giovani, fa che questi eventi diventino veri cerimoniali, e come tali meritano tutta la nostra attenzione. D'altra parte riemerge con evidenza la questione dell'orgoglio etnico e il fenomeno della ricostruzione di un'identità. Le nuove cerimonie non sono tradizionali ma si invoca la tradizione per assecondare la necessità di una storia moderna e presente. È così che una delle figure maggiori del festival è l'ormai ex-Primo Ministro di origine chopi, Pascoal Mocumbi, come pure altre personalità della politica locale.

### **1.3. Conseguenze metodologiche**

Dalla nostra opzione teorica legata all'antropologia musicale sono seguiti alcune indicazioni metodologiche:

1) Abbiamo cercato nel nostro processo di analisi e nella presentazione accademica che segue, di restare il più vicino possibile alla ricerca di terreno. Sebbene il nostro primo contatto con i chopi sia stato libresco, molto rapidamente abbiamo avuto un contatto diretto con delle persone che ci hanno fatte entrare nel loro universo. Il primo è stato Mbande a Ginevra, che abbiamo seguito fino a Basilea. Dopo di che, nel nostro terreno in Mozambico non abbiamo cessato di entrare in una relazione di scambio con quelli che abbiamo considerato i nostri partner nella ricerca. Infatti, i chopi – per esempio Massangai che ci ha portate a casa sua a Maputo e a Zavala - sembravano grandi conoscitori non solo della loro musica ma anche degli antropologi e degli etnomusicologi. Si trattava di condurre la nostra ricerca nel rispetto delle esigenze dei nostri partner. Due esempi mi sembrano importanti: quello di Dide, che parla italiano con il quale ci siamo spesso intrattenute attorno ad una spaghetтата; quello di J. Vilanculos (etnomusicologo all'ARPAC) che abbiamo aiutato ad iscriversi all'università o ancora con il quale abbiamo proposto un progetto di collaborazione alla DDC e tentato di organizzare delle conferenze congiunte; una parte molto "interessante" del lavoro l'abbiamo probabilmente svolta con Simão Nhacule, ascoltando la sua musica, dandogli suggerimenti, spingendolo a comporre col lusinghiero risultato della vittoria in un concorso locale con in palio la registrazione di un CD a Parigi.

2) Abbiamo cercato di non sottomettere il nostro studio ad un eccessivo paragone con ciò che tradizionalmente noi chiamiamo musica, evitando di circoscrivere i nostri interessi alla sola musica come ci è stata trasmessa da Hugh Tracey in poi. Questo

spiega che ci siamo interessate a Simão Nhacule nel suo sforzo di modernizzare il *timbila* o ancora alle esibizioni che Massangai faceva con la figlia, così come notevole è stata la scoperta fatta a Zavala di un musicista che suonava da solo accompagnato dal suo canto. Ci siamo interessate inoltre agli altri strumenti di musica esistenti fra i chopi, alle altre danze e quando abbiamo studiato da vicino il *timbila* come strumento abbiamo evitato di ridurre l'analisi ad una interpretazione occidentalocentrica.

3) Avremmo voluto saperne di più sulle mitologie attorno all'origine della musica, ma ci siamo trovate di fronte ad un muro insormontabile che si tramanda da Tracey in poi. Abbiamo provato in contro partita a capire cosa fosse la composizione musicale, l'introduzione di nuove forme musicali o di aspetti nuovi all'interno della musica (la dimensione guerriera di origine zulu, o l'introduzione delle donne nel *msaho*). Ci siamo inoltre occupate dell'abbandono di certi strumenti o movimenti musicali come risulta da un paragone degli studi di Tracey e di Margot Dias.

4) Abbiamo sistematicamente evitato di studiare la musica come un insieme di suoni collocando quest'ultimi nel loro contesto, sia quando abbiamo rivisto le opere classiche sui chopi, sia quando abbiamo svolto le nostre ricerche in Europa o in Africa.

5) Nonostante le registrazioni effettuate, ci siamo rapidamente rese conto che era importante essere prudenti nel senso che gli strumenti potevano falsificare la musica. Molti musicisti perdevano la loro naturalezza di fronte al registratore o ancora peggio i chopi sono talmente abituati a queste macchine che compongono un programma apposito per soddisfare le costrizioni tecniche (è stato il caso con Mbande e con Massangai). Inoltre, il rapporto fra musica e danza è così stretto che la separazione fra queste due componenti non è reale e soprattutto non rende giustizia alla musica chopi.

6) Abbiamo cercato di avere una varietà di approcci per meglio discernere le rappresentazioni musicali dei chopi.

7) La dimensione tempo risulta importante perché ciò che Tracey ha ascoltato legato al colonialismo portoghese è diverso dalla musica a connotazione rivoluzionaria che abbiamo ascoltato noi e ancora diverso dalle musiche del revival come emerge nei festival. Ciò dimostra che i chopi non cantano sempre la stessa cosa né a livello temporale né nelle differenti circostanze.



## 2. APPROCCIO EPISTEMOLOGICO

In seguito a quanto esposto sopra, abbiamo concentrato la nostra attenzione sulla storia e l'antropologia chopi cercando di cogliere le metamorfosi che hanno permesso l'emergenza di una particolarità artistica e musicale, elemento differenziante dai popoli circostanti. Per far ciò, abbiamo iniziato uno studio approfondito degli etnologi che ben hanno conosciuto il terreno, in particolare Dora E. E. E. con *Valenge Woman* (1933) e di Henri-Alexandre Junod con *Mœurs et coutumes des Bantous. La vie d'une tribu sud-africaine* (1936) e soprattutto l'analisi della ricca documentazione portoghese (*documentação portuguesa*<sup>22</sup>).

I primi risultati emersi ci hanno portato a confermare la reale esistenza di una particolarità chopi dovuta comunque all'ambiente naturale in cui questo popolo vive, al sistema interno di produzione agricolo che ha permesso loro una relativa ricchezza materiale con conseguente liberazione di tempo per sviluppare altre attività, come ad esempio una particolare costruzione architettonica, ma soprattutto coltivare l'interesse artistico che attinge la sua massima espressione con le orchestre *timbila*. Le nostre ricerche hanno inoltre confermato che la musica chopi contiene un'essenziale componente di critica sociale. Però, lo studio storico-antropologico da noi realizzato ci ha portato a confermare che questa dimensione critica della musica *timbila* è intrinsecamente legata alla struttura politica dei chopi, poco gerarchica e soprattutto ostile a qualsiasi forma di potere centrale. Così, il musicista aveva uno spazio di libertà che gli permetteva non tanto di essere un giullare del re, bensì un cittadino che poteva utilizzare la sua arte per partecipare a modo suo al dibattito sociale, come è il caso delle società democratiche odierne.

Questo ci ha portato a capire che, sulla scia delle teorie di Hobsbawm e Ranger (1983) e di Michel Foucault (1990), malgrado esista nella musica *timbila* una particolarità artistica contenente una dimensione di critica sociale, la valutazione che ne

---

<sup>22</sup> Si tratta di tutta la produzione etnografica e missionaria portoghese che rimonta al XVI secolo e che si è arricchita nel XIX secolo di un'antropologia di stampo amministrativo. Infatti, ogni amministratore portoghese nominato in Mozambico aveva l'obbligo di elaborare uno studio sopra il popolo che doveva "amministrare" quale condizione per una carriera lavorativa. Questi studi erano fondamentalmente basati su un'antropologia fisica e culturale con un obiettivo in primo luogo amministrativo, subordinato alla necessità di addomesticare e dominare il popolo indigeno. Questo tipo di pratica, comune a tutte le scuole antropologiche occidentali – britannica e francese – abbandonata negli anni '30 con la nascita della scuola francese di antropologia, sarà al contrario perpetuata dai portoghesi ancora fino alla rivoluzione dei garofani del 1974.

è stata fatta negli ultimi sessanta anni, la quale ha portato ad avere un'ascendenza sempre maggiore su altri fattori culturali, rilevava soprattutto della "capacità" dell'etnomusicologia (e anche dell'antropologia) di inventare le identità culturali.

Comunque bisogna aggiungere che se lo sguardo esogeno sarebbe stato sufficiente ad alimentare i dibattiti scientifici in Occidente, non lo sarebbe stato per portare i chopi ad autodefinirsi come attualmente fanno, se questa definizione non avesse coinciso con la necessità di una differente valorizzazione di sé, legata ai conflitti afro-africani e europei. Al fine di comprendere la costruzione identitaria di questo popolo, bisogna quindi fare riferimento al concetto di "riappropriazione", vale a dire alla capacità dei chopi di assimilare lo sguardo esterno e farlo proprio, come forma per risolvere problemi interni alla loro storicità.

Di conseguenza, abbiamo rivolto la nostra attenzione alla storia chopi al fine di rilevare le ragioni storiche e soprattutto sociologiche che hanno portato i chopi a trovare interessante una definizione di loro stessi a partire da uno sguardo esogeno. Questo ci ha spinto a considerare il conflitto storico che li opponeva ai loro vicini (conflitti con i vicini tsonga e con i colonizzatori zulu), a tenere in considerazione la situazione storico-sociale durante l'epoca portoghese (deportazione nelle piantagioni di cacao a São Tomé detto *xibalu*, emigrazione nelle miniere d'Africa del Sud, emigrazione a Maputo per impiegarsi come spazzini).

## **2.1. Questioni di carattere storico-antropologico**

Da studi fatti risulta che il territorio chopi (situato nella provincia di Inhambane nel sud del Mozambico) dalla sua "scoperta" fatta da Vasco da Gama nel XV secolo, sarebbe stato solo in teoria un possedimento portoghese; in realtà, secondo Junod (1936), Arthur Grandjean (1899) e soprattutto René Pélissier (1984) i portoghesi avrebbero limitato la loro presenza solo alle coste del paese. Solamente dopo la caduta dell'ultimo regno indigeno dello zulu Gungunyane nel 1897, i colonizzatori avrebbero occupato le zone interne del Mozambico, tra cui la provincia di Inhambane, provincia dove si situa la nazione chopi. Ciò significa che gli indigeni del Mozambico avrebbero goduto di un'indipendenza politica e culturale fino al XIX secolo e, per ciò che ci concerne, i chopi avrebbero quindi vissuto nel rispetto del loro modello politico

completamente sprovvisto di un governo centrale, organizzati attorno a piccoli capi autonomi, ma comunque solidali fra loro.

Infatti, i chopi costituiscono un gruppo culturale ben particolare riconosciuto non solo dagli europei (portoghesi, olandesi, britannici e austriaci) ma anche dagli stessi africani, come ad esempio i tsonga, i bitonga e gli nguni (zulu). Ciò che ha fatto dei chopi un popolo particolare, è il loro lento adattamento a un ambiente ecologico dove predominava la foresta, contrariamente alla savana abitata dai popoli vicini. L'ambiente forestale ha quindi condizionato e omogeneizzato l'evoluzione culturale dei chopi. Ciò ha forzato gli uomini a lavori sedentari e domestici, contrariamente ai loro vicini tsonga che si dedicavano alla caccia collettiva dei grandi erbivori, al commercio a lunga distanza o ancora all'allevamento di bovini; infine, la maggiore unità politica e il più grande potere centrale hanno in seguito provocato prolungate guerre per il dominio delle rotte commerciali e delle zone di caccia grossa. Al contrario, l'uomo chopi, privo di tali stimoli e anche ostile ai contatti con l'esterno, è stato spinto a chiudersi in se stesso, a sviluppare un'economia autosufficiente e un notevole dinamismo che si concretizza nella manifestazione di un potere creativo, nello sviluppo di manifatture, nel lavoro agrario, nei divertimenti e in tutte le manifestazioni estetiche come la musica, la danza, l'artigianato.

La creatività degli uomini applicata all'affermazione in campo artistico ha trovato il punto più alto della sua espressione nella musica e nella danza. Se è vero che non bisogna limitare la musica e la danza chopi ai *timbila* – non bisogna infatti dimenticare il *ngalanga* o la *makwaela*, danze che condividono con i gruppi vicini – l'apice della perfezione e della bellezza si trova senza dubbio nelle grandi orchestre di silofoni *timbila*. In questi strumenti si manifestava la il perfetto equilibrio dell'abilità musicale con la conoscenza delle possibilità offerte dai materiali vegetali e animali trovati nella foresta. La scoperta e l'utilizzazione del legno *mwenje* impiegato per la fabbricazione delle tavole (lame) dello strumento – e che H. Tracey (1948) considerava possedere delle sonorità incomparabili – ha domandato certamente molti esperimenti anteriori prima di raggiungere una tale perfezione e limpidezza delle sonorità.

Le ripetizioni del *ngodo* mobilitavano grande parte del tempo disponibile di compositori, musicisti e ballerini. L'insieme musicale, dal quale le donne erano escluse, costituiva un fattore importante per la manutenzione dell'unità politica. Le diverse canzoni organizzate in "opera" chiamata *ngodo*, aldilà del dimostrarne una sviluppata intenzione poetica, con strofe regolari, avevano la funzione di critica sociale e anche

politica, servendo tra l'altro a denunciare pubblicamente le prepotenze commesse dai dirigenti e, in generale, a sviluppare il carattere ugualitario della società, condizionando i comportamenti individuali a obbedire a un valore culturale prestabilito.

*La nostra ipotesi è che i chopi abbiano orientato il loro sforzo non come i loro vicini verso attività più rischiose o belliche, ambulatorie e frequentemente distanti, occupazioni che li costringevano a assenze prolungate dalla propria comunità. Le circostanze materiali e storiche li hanno costretti a sviluppare attività creatrici marcatamente interiori, pacifiche, tanto nel dominio politico, sociale e economico, come pure nelle manifestazioni artistiche.*

## **2.2. Questioni di carattere musicale**

Le caratteristiche artistiche hanno fatto della nazione chopi le vittime designate dei gruppi bellicosi di origine zulu contro i quali la resistenza è sempre stata tenace. I chopi sono stati le vittime designate degli invasori africani zulu, per questo si sono così naturalmente indirizzati verso i portoghesi quando hanno decretato la guerra all'ultimo impero africano, quello per l'appunto dello zulu Gungunyane. Però questa alleanza con i portoghesi si è avverata efemera, perché molto rapidamente i chopi si sono trovati non solo in una posizione di colonizzati, ma anche nel dovere sottoporre all'umiliazione di lavori che nessuno voleva fare, e ancora più grave, a dover abdicare all'ultimo elemento di autonomia che gli restava loro: quello culturale. Così i chopi si sono visti costretti a doversi sottoporre interventi portoghesi nella loro struttura politica secolare, a dover accettare capi che non avevano niente a che fare con la struttura tradizionale e, colmo dei colmi, a dover utilizzare la loro cultura, la loro musica per cantare la gloria portoghese nell'inno nazionale dei colonizzatori. Comunque, contrariamente a quello che ci si potrebbe aspettare, i portoghesi hanno sempre lasciato una certa libertà ai musicisti di modo che se effettivamente con questo cambiamento storico le poetiche *timbila* sono mutate, in realtà non lo sono state per obbligo dei coloni, al contrario, il musicista ha iniziato a svolgere un ruolo di *leader* culturale che, attraverso la sua musica, prendeva distanza dall'imposizione coloniale e ancora di più rivendicava un'autenticità culturale chopi.

### 2.2.1. La poetica dei *timbila* contro le umiliazioni coloniali

Dall'epoca di Hugh Tracey e dalle informazioni da lui stesso tramandate scaturisce la metamorfosi principale della musica chopi, concretamente la sua dimensione poetica tramutata in poetica di resistenza. I grandi musicisti e compositori Gomukomu e Catini che Tracey ha fatto conoscere, in realtà non sono solo grandi musicisti, bensì gli iniziatori di una nuova dinamica e dimensione della musica chopi, quella di resistenza culturale e di rivendicazione di nazionalismo etnico.

A partire da questo momento, che i chopi siano nella Zavala natale subordinati alle regole portoghesi e costretti a suonare per la gloria della patria lusitana o che siano sottoposti ai lavori umilianti di nettezza urbana nella capitale Lourenço Marques (oggi Maputo), rilegati all'ultimo posto della gerarchia sociale e soggetti agli insulti di ogni tipo; o ancora che stiano nelle miniere dell'Africa del Sud, fra i conflitti tra le differenti tribù; lo strumento chopi di affermazione identitaria, di rivendicazione di un'identità propria irriducibile a qualsiasi genere di assimilazione, si farà tramite la musica.

La poetica chopi diventerà così una poetica di rivendicazione per l'affermazione di un'identità specifica.

### 2.2.2. La poetica *timbila* per l'indipendenza politica

Questo procedimento di metamorfosi della poetica *timbila* ha reso possibile un'altra grande metamorfosi verificatasi negli anni settanta quando il Mozambico è diventato indipendente dai portoghesi. I *timbila*, senza una formale trasformazione della composizione musicale, dei motivi e neanche delle danze, soltanto cambiando le poetiche sono passate da una musica di resistenza e di affermazione culturale a una musica rivoluzionaria che inneggiava al nuovo Mozambico indipendente, ai suoi nuovi *leader* politici e al suo orientamento marxista-leninista. Là dove nel passato si rivendicava contro i portoghesi, la legittimità dei *regulos* (capi) autenticamente chopi, si passava a rivendicare la legittimità del governo socialista del FRELIMO<sup>23</sup>.

In mezzo a tutto questo, il paradigma "traceyano" continuava a sussistere; l'etnomusicologia rivoluzionaria inaugurata dall'ARPAC<sup>24</sup>, non aveva gli specialisti necessari per mettere in discussione o migliorare il lavoro iniziato da H. Tracey. Dide

---

<sup>23</sup> FRELIMO – *Frente de Libertação de Moçambique*. Il Fronte di Liberazione del Mozambico è il partito marxista-leninista che ha portato il Mozambico all'Indipendenza nel 1975.

<sup>24</sup> "Arquivo do património cultural", oggi ribattezzato "Instituto de pesquisa sociocultural", ossia "Istituto di ricerca socioculturale", il quale annovera il "Dipartimento di etnomusicologia", unica istituzione che si occupa di etnomusicologia.

Mungwambe nel 1972 difende la tesi di laurea *La Musica dei Chopi* che s'iscrive perfettamente nella scia di Tracey. Ma i musicisti rivoluzionari del Mozambico venivano in maggioranza dalle miniere dell'Africa del Sud dove avevano imparato con il figlio di H. Tracey, Andrew, la loro tradizione tramite la mediazione storica e metodologica dell'etnomusicologo.

L'etnomusicologia rivoluzionaria ha subito piccole trasformazioni riguardanti esclusivamente la coreografia e soprattutto l'abbigliamento: le magliette rivoluzionarie con scritto "VIVA FRELIMO" o con la foto dell'allora presidente Joaquim Chissano hanno rimpiazzato le canottiere utilizzate dai minatori o il costume più tradizionale fatto di pelli di animali. I nuovi apporti sono pure venuti dai musicisti mozambicani rientrati dalla Germania dell'est, soprattutto dopo la creazione della "Companhia Nacional de Canto e Dança". Per il resto, l'unica preoccupazione del Mozambico socialista, come d'altronde lo era stato per la negritude di Senghor degli anni sessanta, o dei festival panafricani più anglofoni degli anni settanta, era stata quella di rivalutare le culture locali. Ma la mancanza di specialisti in antropologia, e soprattutto in etnomusicologia, ha fatto sì che si confondesse la tradizione mozambicana e chopi con la comprensione e l'invenzione di questa tradizione da parte di un'antropologia e di un'etnomusicologia dalla quale la scienza occidentale oggi prende senza dubbio delle distanze. Possiamo così dire che gli anni settanta abbiano visto la creazione di un'etnomusicologia mozambicana, nel senso che l'ARPAC ha iniziato a raccogliere dati su musiche e danze di tutto il paese, a produrre dischi, libri, video-cassette, a organizzare festival nazionali preceduti da una vera e propria competizione a livello locale, distrettuale, provinciale, per arrivare alle eliminatorie nazionali; ha fondato il "Companhia Nacional de Canto e Dança" che eseguiva tutti i balli del paese e li faceva poi conoscere all'interno come pure all'estero nei vari festival internazionali, come un vero ambasciatore della cultura mozambicana. Tutta questa organizzazione era guidata dal "Ministério da Cultura".

### 2.2.3. La poetica *timbila* per la pace

Subito dopo l'Indipendenza, il Mozambico ha conosciuto un intervento militare da parte dei suoi vicini, dalla Rhodesia di Adam Smith all'Africa del Sud, fatti non comprensibili al di fuori del sistema dell'apartheid e della guerra fredda che ha condizionato l'insieme del pianeta. Questa situazione politica ha ipotecato le possibilità di sviluppo indipendente e autonomo del Mozambico e ha introdotto il paese in una fase

detta di guerra civile che ha distrutto completamente le infrastrutture, ha ucciso molte persone e ha privato il popolo di quello spazio di libertà che sognava da molti anni.

La zona di Zavala, Inharrime, Panda, insomma tutta la zona tradizionalmente chopi si è trovata al centro della guerra. La povertà aumentava, la morte era presente quotidianamente ed evidentemente i giovani scappavano in città o in Africa del Sud. Così i *timbila* divennero quasi assenti nella regione di origine e i pochi gruppi rimasti erano formati da persone anziane. I minatori che abbiamo intervistato nel 1994 e che in una maniera molto contraddittoria, ma d'altra parte indicativa di ciò che stava succedendo in Mozambico, cantavano e invocavano la necessità della pace dopo tanti anni di guerra e di distruzione, reclamavano la riconciliazione tra fratelli, indossavano le magliette che rimandavano chiaramente al passato recente costituito di campagna elettorale e facevano propaganda per il FRELIMO e il suo candidato Joaquim Chissano. Dalle nostre discussioni abbiamo capito che non c'era coscienza della campagna che stavano facendo, poiché ciò che contava in quella situazione di povertà assoluta era il semplice fatto di avere una maglietta, poco importava il colore o il disegno raffigurato. D'altra parte, questi minatori sembravano attaccati più alla pace e molto meno ad una pubblicità pro FRELIMO. O magari, come molti popoli mozambicani, soprattutto nel sud del paese, identificavano la pace cantata nelle loro canzoni con il FRELIMO.

Un'altra zona dove la musica *timbila* resisteva era la capitale Maputo. Qui la musica chopi era presente in due luoghi diversi: il primo era il luogo dove già i portoghesi avevano insediato l'impresa per la nettezza urbana a Xipamanine, quartiere animato di Maputo, conosciuto tramite gli scritti di Rocha, e gli studi dell'ARPAC subito dopo l'Indipendenza, luogo che abbiamo frequentato regolarmente dal 1995 ad oggi. Da allora il capo indiscusso del gruppo "Timbila ta Xipamanine" si chiama Felisberto Massangai. Si tratta di un gruppo più giovane di quello incontrato a Zavala, si ritrova per le prove due volte alla settimana, il mercoledì e il sabato mattina, dopo il lavoro all'interno della stessa impresa di nettezza urbana. Questo gruppo è particolare nella misura in cui riunisce due prospettive, una che comincia in epoca coloniale e l'altra che comincia in epoca marxista. Da sempre i chopi dopo il lavoro, quindi soprattutto la mattina, si consacravano al *timbila*. Si trattava di una musica di divertimento; spesso i giovani preferivano il *ngalanga*<sup>25</sup>, mentre i più anziani

---

<sup>25</sup> Musica e danza suonata con i silofoni *timbila* e accompagnata da tre tamburi differenti. Molto simile al *timbila* ma più vigoroso nel ballo, quindi apprezzata dai giovani, è pure considerato una fase di apprendimento del *timbila*.

preferivano il *timbila*. Ma proprio per il carattere ludico di questi incontri si faceva qualche cosa che nella terra natale sarebbe stato un sacrilegio: integrare le donne alla musica *timbila* (*ngodo*). Finalmente lo *ngodo* con l'introduzione di alcune donne affianco all'orchestra guadagnava in spettacolarità e in sensualità. La musica chopi di Xipamanine, al di là del ruolo ludico, riveste anche un carattere di arte funzionale. Infatti, i chopi sono sempre a disposizione per animare gli incontri ufficiali delle autorità politiche che si realizzano nella capitale: l'arrivo delle delegazioni ufficiali straniere, le feste nazionali, i festival di ogni tipo, i chopi sono sempre all'opera; per questo lavoro ricevono una gratificazione. In realtà, dal punto di vista strettamente musicale, è un gruppo per così dire poco innovatore e contemporaneamente poco tradizionale, che cerca di unire l'originalità del *timbila* della provincia con uno spirito più imprenditoriale-commerciale del *leader* Massangai.

Ancora a Maputo si trova il “Companhia Nacional de Canto e Dança”, un gruppo sincretico che comprende un gruppo capace di ballare le principali danze tradizionali mozambicane, vero ambasciatore della musica mozambicana all'interno del paese, ma soprattutto all'estero. In realtà questo gruppo di cui Massangai è stato il primo chopi a far parte, “snaturava” le particolarità della tradizione per farne uno spettacolo a connotazioni moderne e la cui funzione era più la rappresentatività esterna che interna.

L'ultimo gruppo importante si trova nelle miniere del Transvaal (Africa del Sud) e qui si trovavano non solo i considerati migliori musicisti come Mbande, ma il gruppo che possedeva più mezzi, sia perché Mbande stesso era musicista, compositore e anche costruttore, sia per la partecipazione importante di Andrew Tracey. Questo aiuto è ambiguo, perché da una parte ha permesso il perpetuarsi della musica chopi e la sua valorizzazione in Africa del Sud come in Europa (la prima volta che abbiamo visto un gruppo *timbila* è stato per l'appunto quello di Mbande venuto in Svizzera nel quadro della propaganda turistica dell'Africa del Sud!); d'altra parte, Andrew Tracey educando, trasmettendo ai minatori una musica del passato, registrata e analizzata dal padre Hugh Tracey, ha condizionato la musica chopi dall'interno e ha fatto sì che il miglior musicista di oggi sia un personaggio che segue più Tracey che non veramente la tradizione chopi.

#### 2.2.4. “Tradizionalizzazione” della musica come condizione per la modernità

Dal 1990 il Mozambico ha messo il sigillo alla detta guerra civile con l'organizzazione delle prime elezioni democratiche (1994) e da allora è considerato



dalle organizzazioni internazionali (FMI, BM, ONU, UNESCO) il modello di un paese di pace e democrazia ma anche di crescita economica e sociale.

I nuovi missionari (la scienza, la politica e l'industria dello sviluppo) che sembrano sapere ciò che è buono per l'Africa, che sembrano sapere ciò che è buono per lo sviluppo politico ed economico, hanno deciso – sovente contro i governanti locali e contro l'avviso degli intellettuali nazionali – che il miglior modo di consolidare la democrazia era basarla su qualcosa di autoctono. Ciò li ha portati a voler riabilitare a tutti i costi la struttura tradizionale rinnegata per venticinque anni dal FRELIMO e adulterata durante secoli dalla colonizzazione portoghese.

È così che la cultura chopi di Zavala, che nel 1994 contava con un solo gruppo composto da persone anziane, è improvvisamente risorta tramite l'organizzazione di festival di musica *timbila* e sovvenzioni di nuovi gruppi da parte della così detta comunità internazionale. In realtà, i giovani che spesso vivevano a Maputo o nella capitale provinciale Inhambane, molto più interessati alla musica “leggera” a causa dei guadagni che potevano realizzare, si sono visti obbligati a “chopizarsi” o a “tradizionalizzarsi”. In realtà la modernità occidentale spinge i giovani ansiosi di diventare moderni ad essere tradizionali. Ma questi giovani che cercano la modernità accettano la “tradizionalizzazione” come unico veicolo per diventare moderni.

A questo proposito abbiamo seguito lungamente e intervistato un giovane musicista *timbila* chiamato Simão Nhacule, nato a Zavala luogo dove aveva imparato i rudimenti della musica *timbila*. Appena ha potuto, spinto soprattutto dalla ricerca di una vita migliore, è andato a Maputo dove ha cominciato a fare il venditore ambulante. Lì scopre che la musica *timbila* svolge un ruolo importante e che con essa può avere più successo, cioè raggiungere i suoi obiettivi di modernizzazione. Inizia così a suonare con il gruppo di Massangai a Xipamanine e gradualmente fa carriera fino a ritrovarsi nella “Companhia Nacional de Canto e Dança”, e perfino a formare il gruppo “Silita”, con lui al *timbila* e voce, da Lourindo Cuna alle percussioni e Tania Jacob alla voce, con il quale vinse addirittura un concorso musicale indetto dal “Centro culturale franco-moçambicano” che lo porta a Parigi per registrare il loro primo CD dal titolo *Ziva Tako* (ed. Lusafrica, 2000).

Questo fenomeno di etnomusicologia, di industria dello sviluppo, sembrava essere riuscito ad attizzare l'interesse dei chopi per la loro musica tradizionale. Nel 1995 Zavala poteva contare su un gruppo *timbila* zoppicante, sei anni più tardi se ne potevano contare quindici. Soprattutto si organizzavano il *msaho* (ripristino di un'antica

tradizione di competizione dei vari gruppi *timbila* che suonano il *ngodo*) che, oltre ad attirare l'attenzione sull'importanza culturale, ma anche economica della loro musica, mobilitava la diaspora chopi di Maputo, fra i quali figure di spicco come l'ex-Primo Ministro del Mozambico Pascoal Mocumbi. Negli ultimi anni il festival è stato un fiasco perché la comunità internazionale non l'ha sostenuto sufficientemente dal lato finanziario; il numero di gruppi si è immediatamente ridimensionato, il numero di pellegrini si è rapidamente sgonfiato, e molte polemiche fra gli organizzatori a causa di questioni economiche sono sorte.

Tutta questa storia etnomusicologica chopi ha come linea conduttrice, come paradigma, i lavori dei Tracey. Per questo Tracey può essere considerato un classico, ma anche un ricercatore paradigmatico della musica chopi nel senso che ha fatto conoscere i chopi al mondo occidentale e all'etnomusicologia, ma è anche l'esempio di come la conoscenza scientifica può radicalmente influenzare una data realtà sociale.

### **2.3. Tracey, *timbila* e chopi**

H. Tracey ha avuto il merito di varcare il campo della musicologia per occuparsi di un dominio che scappa alla musica sapiente europea. Ma egli resta ancora tradizionalista nella misura in cui il suo interesse per la musica chopi dipende dalle analogie evidenti con la musica classica, in particolare per quanto riguarda la similitudine che già Padre Fernandes nel 1514 aveva stabilito fra le orchestre chopi e le nuove nate orchestre da camera. Una parte dell'interesse dell'etnomusicologia per il *timbila* risiede per l'appunto in questa somiglianza che aveva impressionato i primi viaggiatori e missionari in Africa, forse più abituati a musiche suonate a solo o in piccoli gruppi. Lo stupore, ancora oggi grande, è trovarsi di fronte ad un vero e proprio spettacolo (nel suo senso più mondano) di un gruppo esuberante di energia, fra il ritmo sfrenato e il volume altissimo.

In conseguenza, i lavori di H. Tracey legati alla composizione, ai tempi, alle scale musicali o all'analisi del ballo, risentono della mancanza di un approccio più socio-antropologico e soprattutto sono il risultato di un etnocentrismo marcato, bisogna dirlo, dallo spirito dell'epoca; in definitiva, la sua analisi costringe la musica chopi a adattarsi più alla musica occidentale che a situarla nel suo contesto socio-culturale.

Il nostro giudizio non è di carattere assiologico bensì epistemologico, e come tale dobbiamo riconoscere un fatto banalmente storico: H. Tracey ha fatto conoscere alla scienza occidentale le orchestre *timbila* chopi. Tuttavia, pochi studi avranno avuto un impatto così ambiguo dal punto di vista scientifico come quello di Tracey, non di certo per la mancanza di qualità del suo lavoro, ma per ragioni congiunturali che non dipendevano dallo stesso Tracey; ma dal semplice fatto che i chopi negli anni quaranta erano colonizzati dal Portogallo, paese che non possedeva una tradizione scientifica e epistemologica valida. Per questo, alla pubblicazione di *Chopi Musicians* (1948) non è seguito un incremento della ricerca e neppure dibattiti attorno a questa interessante creazione musicale; ne è la prova d'altronde un altro libro paradigmatico dell'antropologia mozambicana, *Moeurs et coutumes des Bantous. La vie d'une tribue sud-africaine* (1936) dello svizzero Henri-Alexandre Junod; anche egli non è stato seguito da altre ricerche o da un dibattito aperto. Questo tipo di fenomeno ha creato un aristotelismo ritardatario dove, come Junod per i tsonga, Hugh Tracey per la musica chopi è diventato il *magister*. La sua parola è diventata una specie di dogma alla quale hanno aderito prima i ricercatori – per esempio Ilidio Rocha, Margot Dias, e ancora più paradossalmente il musicologo chopi Dide Mungwambe, che difende una tesi di musicologia calcandosi *ad literam* sul lavoro di Tracey – e infine gli stessi musicisti chopi.

In effetti, questa interpretazione è stata presentata ai chopi stessi tramite soprattutto il contributo di Tracey figlio (Andrew) di modo che le nuove generazioni di musicisti – nuove rispetto ai musicisti-compositori studiati da Tracey negli anni quaranta – come Mbande, Massangai, Durão e Simão Nhacule<sup>26</sup>, hanno interiorizzato il “Tracey dixit”, soprattutto perché hanno identificato questa interpretazione con ciò che è diventato paradigmatico, con quello che è ricercato dagli occidentali e in modo particolare dagli etnomusicologi.

Questo suscita un doppio problema: uno di carattere antropologico-identitario e l'altro di tipo epistemologico-scientifico. Per il primo, i chopi di oggi non riescono più a pensarsi, a pensare la loro particolarità al di fuori dei criteri “traceyanamente” stabiliti. La loro particolarità risiederebbe nella musica, ma quando si dice musica, non si riesce

---

<sup>26</sup> Simão Nhacule è il più giovane ma probabilmente anche il più affermato o in ogni caso colui che ha fatto più “carriera” di tutti i musicisti *timbila* che abbiamo incontrato, facendo parte, come già detto della prestigiosa “Compagnia Nazionale di Canto e Danza” e comunque già da tempo vivendo esclusivamente della sua musica presentata sotto diverse interpretazioni, che vanno dalla più classica (riproduzione della tradizione), a delle composizioni per teatro, all'utilizzazione del *timbila* fuori dal contesto chopi dello *ngodo*, o ancora alle sue composizioni personali che potremmo qualificare di “world music”.

a scavalcare il grande muro che è l'opera di Tracey, la quale finalmente impedisce di guardare la propria musica al di là delle interpretazioni stabilite dal musicologo britannico. Così, per utilizzare i termini dell'ermeneutica contemporanea, le pre-comprensioni che i chopi hanno della loro cultura e della loro musica si riferiscono ad un passato recente stabilito storicamente negli anni quaranta. Abbiamo incontrato musicisti che avevano conosciuto o lavorato con Tracey e altri che conoscevano bene i due compositori, Catini e Gomukomu, con i quali Tracey aveva lavorato; tutti quanti concordavano con l'interpretazione del musicologo e tutti quanti erano d'accordo sul fatto che i migliori *timbileiros* di tutti i tempi sono stati Catini e Gomukomu, che a quella epoca la musica chopi aveva raggiunto una grande perfezione e, per finire, nessuno sapeva citarci altri compositori altrettanto importanti o bravi. Ancora una volta, per parafrasare Foucault (1990), la forza della scienza è tale che i chopi non riescono a varcare il muro della scienza per cogliere se stessi al di là della rappresentazione esogena creata dalla stessa scienza.

Dal punto di vista epistemologico-scientifico – dunque il secondo punto – un aspetto che questo nostro lavoro intende affrontare è quello di cogliere tramite la ricerca di terreno delle informazioni che ci consentano di definire ciò che è autenticamente chopi. Abbiamo visto e intervistato molte persone, ma il risultato di questo grande lavoro è che tutte sembrano dirci quello che ritengono che noi volessimo sapere; quello che è supposto noi volessimo sapere è quello che H. Tracey disse. Tutti i chopi, soprattutto quelli che sono passati dall'Africa del Sud, ci ripetono esattamente ciò che si può leggere nel libro *Chopi Musicians* (1948). Quando abbiamo cercato di sapere chi sono i migliori compositori, tutti ci rispondono Catini e Gomukomu, come se i chopi non avessero nessun altro criterio di valutazione, anche soggettivo, al di fuori di ciò che si può leggere stampato nero su bianco.

Ancora più curioso, è che questo “traceycentrismo” è talmente radicato nello spirito delle persone che i musicisti non sono più creativi, perché riproducono l'unica musica chopi autentica, cioè quella suonata sessanta anni fa da Gomukomu e Catini. Questo fenomeno tende a fissare la musica e le toglie tutta la sua dinamicità. Una simile grave tara storica attinge tutti gli aspetti della così detta musica chopi: ne è ancora un esempio il legno utilizzato per la costruzione del *timbila*. I costruttori di *timbila* reclamano che l'albero *mwenje*, utilizzato per la fabbricazione delle tavole (lame) del *timbila*, sia sempre più difficile da trovare. Ma Andrew Tracey a Grahamstown (Africa del Sud) costruisce dei *timbila* con altri materiali, già utilizzati nel passato dagli stessi

chopi, prima che i portoghesi distruggessero intere foreste nella provincia di Inhambane. Infine, i veri detentori della tradizione sono gli etnomusicologi, mentre gli indigeni sono alla ricerca di un'autenticità perduta e da ritrovare attraverso la fissazione libresco.

### 2.3.1. La danza relegata in secondo piano

A livello di critica interna occorre notare che, assistendo all'esibizione di un gruppo *timbila*, se è vero che lo strumento, quindi l'orchestra, riveste un ruolo fondamentale, che il suono e la potenza del *timbila* è inimmaginabile, ciò che colpisce innanzitutto sono i ballerini, cioè la danza. L'orchestra è composta da una decina di strumenti davanti ai quali si schierano i ballerini danzando ritmi frenetici che coinvolgono tutta l'assemblea. Possiamo dire che se i musicisti sono legati al *timbila* in quanto strumento, la popolazione è più attirata dal ballo. Anzi, nelle descrizioni di Tracey, Mungwambe e Rocha, si parla sempre del movimento *mzeno*<sup>27</sup> dove le donne si precipitano a felicitare i ballerini. Ciò lascia presupporre che il ruolo centrale sia proprio quello dei ballerini. Non solo Tracey non ha dato alla danza tutta l'importanza che meritava, ma sopravvalutando l'orchestra, ha condizionato tutta l'etnomusicologia chopi a orientare la sua ricerca su questa griglia unilaterale. Oggi per l'etnomusicologia è ovvio che il *ngodo* si componga di musica e danza, due elementi indissociabili l'uno dall'altro. La musica chopi è diventata molto musica e poca danza.

Questa svista ermeneutica è importante in quanto avrebbe permesso a Tracey e ai ricercatori seguenti di non sostenere una purezza e una particolarità quasi assoluta della cultura chopi. Infatti, la danza è un prestito della cultura zulu, che rispecchia la posizione di guerriglia degli antichi discepoli di Chaka con le loro lance e scudi, a piedi nudi per poter correre in fretta senza ingombri e pronti a colpire. Tutti gli ornamenti corporali ricordano gli invasori nguni. Quando sappiamo che gli zulu sono arrivati nel sud del Mozambico solo nel XIX secolo è chiaro che la danza chopi come la conosciamo oggi è di origine molto recente. Ciò significa che i chopi hanno preso in prestito elementi culturali dei gruppi con i quali sono entrati in contatto; in altre parole, bisogna relativizzare la particolarità culturale discussa più sopra. D'altra parte, questo fatto mostra che le danze di cui parlano alcuni storici e antropologi sono motivi andati

---

<sup>27</sup> Movimento centrale del *ngodo*, il più importante a livello di poetica.

persi. Infine, questo mostra la capacità della cultura chopi di appropriarsi e acculturare elementi di origine esogena.

### 2.3.2. Chopi, *timbila* e Tracey

In seguito a ciò che abbiamo appena affermato, per un rigore scientifico e tenendo in considerazione la molteplicità degli approcci scientifici riguardanti la dinamica storica di un popolo o di un gruppo (storia, antropologia, sociologia, etnografia e etnomusicologia), non vogliamo ridurre la storia culturale chopi a come questa è stata vista da Tracey in poi; perché la storia chopi pre-traceyana rimane comunque importante e ha mobilitato prima di lui altri uomini di scienza. Divideremo dunque la storia culturale chopi in due parti: una la chiameremo la pre-traceyana e l'altra la post-traceyana. La prima è una storia complessa e come tutte le storie è costituita da uno sforzo di affermazione di una particolarità storico-identitaria, ma anche di incontri, di "métissage" (Serge Gruzinski, 1999; François Laplantine e Alexis Nouss, 1997) come pure di scontri. Questi fenomeni assiologicamente opposti si verificano prima di tutto con i popoli più affini, con i popoli più vicini. Nel caso dei chopi si tratta del popolo più vicino, ossia il popolo shangana (tsonga nella letteratura antropologica dei missionari svizzeri).

La storia pre-traceyana chopi è anche marcata dalle varie incursioni d'invasori africani (zulu) e d'invasori europei (portoghesi).

Dal punto di vista strettamente musicale la storia culturale chopi ha evidenziato una serie di prestiti di generi musicali da altri popoli. Quindi, la costruzione dell'identità chopi attraverso la musica avviene con elementi esogeni, in modo cosciente, ma anche sapiente (nel senso che gli stessi chopi sono sempre stati consapevoli che la loro storia e quindi la loro musica si costruiva con i prestiti degli altri popoli). Ciò spiega che i chopi si siano appropriati ad un momento della loro storia in una maniera cosciente di un'interpretazione di cui erano oggetti della scienza, cioè dell'etnomusicologia occidentale. Se pensiamo che quegli anni avevano rappresentato per i chopi un periodo di sconfitta su tutti i piani (l'accettazione della colonizzazione portoghese, l'intervento diretto nella vita delle popolazioni indigene e la sua adulterazione tramite la nomina diretta dei *regulos*, i capi villaggio), il fatto di essere relegati nel loro paese al ruolo di spazzini e infine la difficile situazione dell'abbandono delle famiglie per cercare lavoro in Africa del Sud, dove trovavano l'umiliazione della promiscuità (Junod, 1936), della discriminazione razziale e del duro lavoro nelle miniere, spiega in parte l'esaltazione

della loro musica attraverso la descrizione restituita da Tracey e dell'etnomusicologia occidentale. Si capisce come questa presa di coscienza abbia suscitato un entusiasmo particolare e trasformato questo aspetto particolare e sincretico della cultura in uno spazio di identificazione. Possiamo dunque pensare che i chopi si siano identificati con la prospettiva "traceyana" della musica perché in realtà questa gli permise di sollevarsi moralmente, ma anche economicamente.

### 2.3.3. Chopi: un sottogruppo culturale Tsonga

Se ritorniamo alla relazione tra i chopi e i shangana (tsonga), bisogna ricordarsi che l'antropologia del sud del Mozambico è fondamentalmente opera di Henry-Alexandre Junod (1936). Esistono dibattiti etnolinguistici che hanno come protagonista, oltre a Junod, il missionario Paul Berthoud, ma soprattutto Henri Berthoud e Arthur Grandjean. Dal dibattito interno alla Missione Svizzera, volto a costruire una lingua franca per l'evangelizzazione missionaria è nato quello che ricercatori come Nicolas Monnier in *Stratégie missionnaire et tactiques d'appropriation indigènes. La Mission Romande au Mozambique (1888-1896)* (1995) o Severino Ngoenha in *Por uma dimensão moçambicana da consciência histórica* (1992), considerano un'autentica invenzione dapprima etnica, in seguito antropologica, della Missione Svizzera, di un'identità etnologica che nel linguaggio scientifico è conosciuta sotto il nome di gruppo tsonga. Ebbene, per i missionari svizzeri in generale e per Junod in particolare, i chopi non costituiscono un'etnia, una tribù particolare, bensì un sottogruppo dei tsonga. Esiste perciò una relazione affine, di lignaggio tra gli tsonga e i chopi. Quindi, più che avversari e nemici come suggerisce una lettura post-traceyana, la letteratura antropologica sostiene una relazione quasi di fratellanza e di scambi culturali fra questi due popoli.

Un secondo punto che ci sembra rilevante concerne la geografia. Infatti, dalle nostre ricerche di terreno abbiamo constatato che non esistono frontiere geografiche chiare, come pure frontiere linguistiche chiare fra chopi e tsonga.

Gli tsonga, supposti abitanti della provincia di Gaza, in realtà trasbordano le frontiere per raggiungere la provincia di Inhambane. D'altra parte il piccolo popolo chopi, i cui spazi dovrebbero essere limitati alla provincia di Inhambane, si incontrano pure a Gaza. Probabilmente l'esempio più evidente è quello di molte famiglie illustri come i Mondlane (fondatore del FRELIMO e allievo della Missione Svizzera che lavorava nella sua divisione missionaria con la Missione dell'*American Board*), i quali

passano come shangana, ma in realtà sono di origine chopi. Oppure, i Simbini, cognome da nubile della signora Graça, moglie del primo presidente del Mozambico libero, Samora Machel, e attuale moglie del presidente sudafricano Nelson Mandela, anche lei shangana di origine chopi.

Ancora più pertinente per il nostro proposito è che si sia fatta astrazione che i chopi, pur avendo il loro cuore a Zavala, si estendono in una vasta regione; questa tradizione musicale sorpassa le frontiere geografiche e culturali chopi per attingere la zona detta shangana/tsonga. Ciò significa che i *timbila* sono senza dubbio chopi, ma in qualche modo è avvenuta anche una loro riappropriazione da parte dei shangana; oppure che i chopi siano stati più abili, forse per le ragioni storico-sociologiche descritte sopra, a valorizzare questo strumento.

È da notare che molte composizioni *timbila* eseguite da persone di chiara origine chopi sono cantate in lingua shangana<sup>28</sup>. Questo spiega forse la necessità di oltrepassare le barriere e lo spazio culturale per allargarsi a quel popolo vicino che Junod ha chiamato tsonga, che è solo straniero per gli stranieri della cultura.

La gente del sud del Mozambico, antropologicamente tsonga, ha conosciuto nel XIX secolo le invasioni del popolo zulu (nguni). In seguito al conflitto sorto fra il re Chaka ed alcuni dei suoi generali, questi ultimi si sono rifugiati nel sud del Mozambico, sottomettendo al loro passaggio i popoli della regione. Questa presenza ha marcato tutta la regione per la ferocità dei suoi metodi di sottomissione e per la sua struttura organizzativa, come pure per la sua particolare organizzazione militare (Arthur Grandjean, 1899).

Ebbene, è paradossale che guardando la musica *timbila*, sia del repertorio tsonga che di quello chopi, la prima cosa che risalta all'osservatore non è la diversità delle composizioni musicali o poetiche o la grande orchestra di *timbila*, ma piuttosto il corpo di ballo, trasfigurato in guerrieri zulu nelle sue forme, nella sua gesticolazione, nei suoi movimenti, nei suoi accessori (lancia, scudi, rompi-capo, ...). Di origine zulu è pure il fatto che questa danza sia ballata esclusivamente da uomini, fatto che contrasta con la cultura tsonga descritta da Junod, dove il ruolo della donna era preponderante, soprattutto se teniamo presente che questa musica doveva svolgere una funzione di dibattito sociale e d'idee.

---

<sup>28</sup> Già nel 1995 avevamo potuto registrare a Zavala un *ngodo* come pure altri brani del repertorio *ngalanga* cantati in lingua shangana. I compositori sostenevano che si trattava di una scelta per attingere un pubblico più ampio.



Da un punto di vista musicale, è necessario considerare che i diversi movimenti del *ngodo* risultano tutti legati alla danza perlomeno in base alle rappresentazioni odierne e alle descrizioni fatte da Tracey. Essendo la danza manifestamente zulu si possono effettuare due tipi di osservazioni: dapprima, essendo la danza zulu e essendo la musica dipendente o legata alla danza, ci si può domandare se la musica, il *timbila*, non abbia anch'esso subito le influenze o almeno non sia stato condizionato nei suoi movimenti dagli zulu; in seguito, ciò prova l'esistenza dello *ngodo* e della musica *timbila* in generale come strutture permeabili e aperte ad accogliere elementi musicali, coreografici e altri ancora di provenienza esogena.

Questa capacità di apertura, come pure il fatto che la musica chopi non sia scritta una volta per tutte (come è successo al contrario al seguito dell'etnomusicologia traceyana), si manifesta in modo più forte nella contrapposizione con gli invasori extra-africani, ossia i portoghesi. Quando questi ultimi divennero i colonizzatori, il *ngodo* si è metamorfizzato e da musica a vocazione interna è diventata una musica a vocazione politica. Il *ngodo* ha conservato i suoi interessi e problemi interni al gruppo chopi e alle relazioni di scambio con il gruppo shangana, ma la presenza dei portoghesi gli ha dato una vocazione quasi politica. Con la colonizzazione le composizioni musicali cominciano ad attaccarsi all'intervenzionismo coloniale negli affari interni. Molto sottilmente emerge un'idea quasi nazionalista della musica *timbila*. Gli stessi lavori di Gomukomu e Catini registrati da Tracey sono le prime posizioni critiche contro il sistema coloniale, a partire dal quale si forgerà gradualmente la coscienza nazionalista.

Dal punto di vista della coreografia, le armi zulu che i generali fuggiaschi di Chaka introdussero nei popoli tsonga conquistati divennero simbolicamente, e soprattutto pragmaticamente, le nuove armi con cui man mano si prese coscienza di dover dirigere contro i portoghesi. Quando un giovane chopi si scatenava armi alla mano in un ballo frenetico animato da una melodia di Gomukomu o Catini che si ribellava contro la condizione coloniale, quel ballo prendeva un senso e una coerenza più profonda di un rituale iniziatico e prospettava un futuro diverso per il Mozambico in cui i chopi avrebbero rivestito un ruolo più importante.

## 2.4. Il trambusto del terreno

1) Prima di tutto, i gruppi *timbila* sono pochi e sparpagliati fra Mozambico e Africa del Sud. In Mozambico, tra Maputo e Inhambane ci sono 400 km difficili da percorrere, a causa di mezzi di trasporto precari e di strade non sempre in buone condizioni. Inoltre, radunare i gruppi della provincia di Inhambane è difficile, perché si tratta di persone anziane che non si spostano volentieri o di adulti con altre occupazioni a carico.

La popolazione vive abbastanza dispersa, ciò che non facilita la presa di contatto. Per riunire un gruppo è necessario avere mezzi finanziari in quanto un gruppo musicale è composto da una ventina di persone fra musicisti e ballerini, a volte anche di più; l'esecuzione di un *ngodo*, o anche di pezzi isolati o individuali non può essere svolto fuori da un certo quadro culturale che presuppone, dal punto di vista organizzativo, trasporto, pasto, bibite, senza contare – e questo è forse stato l'ostacolo più grande – che la valorizzazione della musica chopi negli ultimi venti anni è stata di tal maniera esagerata, per esempio a causa dei sudafricani che hanno usato questa musica per rappresentare i loro interessi turistici all'estero (molti gruppi fanno tournées in Europa a questi fini, durante le quali i musicisti e ballerini sono spesati) o del Mozambico, che ha fatto di loro gli ambasciatori della cultura nazionale sia nel proprio paese come all'estero.

Negli ultimi anni la comunità internazionale che ha tentato di far risorgere la vera tradizione mozambicana organizzando e finanziando degli *msaho*, per tuttavia riunire un gruppo occorrono grandi somme. Un esempio concreto è che abbiamo comprato nel 1995 un *timbila* a fr. 20.- mentre attualmente Mbande ne vende (anche ai suoi “colleghi” di Maputo) a US\$ 10'000! Tutto ciò fa sì che i costi per riuscire a riunire i musicisti come pure semplicemente per avvicinarli e intervistarli è missione ardua.

2) Il Mozambico ha realizzato nel 1978 il 1° Festival Nacional de Dança Popular che ha mobilitato molti ricercatori nazionali e stranieri. Alla fine l'ARPAC (Archivio di conservazione del Patrimonio Culturale, il quale conta un Dipartimento di Etnomusicologia) è stato creato. Il materiale raccolto per l'organizzazione del festival e depositato all'ARPAC non è mai stato analizzato e valorizzato. Una parte è andata distrutta o persa durante gli anni, l'altra conservata assieme alla polvere e alle infiltrazioni d'acqua della vecchia casa coloniale che ospita l'archivio. Tutto ciò rende difficile l'accesso alla documentazione storico-antropologica.

L'Istituto Nazionale di Musica e Dischi che aveva pubblicato dischi, cassette e video è bruciato e con lui tutto il materiale scientifico.

3) Infine, un'altra difficoltà è di carattere epistemologico: i chopi sono talmente abituati ai ricercatori, o a quello che pensano che i ricercatori vogliano sapere, al punto di possedere uno stock di risposte prefabbricate per la felicità del consumatore. Per esempio, ci siamo sovente sentite domandare quanti minuti dura la cassetta del nostro registratore al fine di suonare una canzone che non oltrepassasse il tempo a disposizione! Legato a questo fenomeno bisogna notare che i chopi hanno interiorizzato i lavori etnomusicologici, in particolare quello di H. Tracey, al punto di ripeterli senza esitazione; ciò risulta difficile condurli oltre la dimensione da noi chiamata "tracey dixit" e ottenere delle risposte per così dire "autentiche".

4) Le condizioni climatiche hanno ugualmente influenzato le condizioni della ricerca di terreno. Infatti, durante l'epoca delle piogge è difficile viaggiare. In particolare nel 2000 una grande inondazione ha colpito tutto il sud del paese distruggendo strade, ponti, abitazioni, colture e uccidendo molte persone.

## **PARTE II – II PARADIGMA TRACEYANO**

### **3. I CHOPI PRE-TRACEYANI**

Quali sono i risultati di questa ricerca per ciò che concerne la teoria delle identità e il rapporto cultura-identità? Queste questioni hanno costituito il substrato teorico e metodologico durante tutta l'inchiesta e la redazione di questa tesi. Noi le tratteremo sotto diversi aspetti: l'ambiguità dei rapporti tra cultura e identità, nominazione e appropriazione, tradizione e modernità, tutte questioni d'attualità per le scienze sociali.

L'antropologia dell'identità si è considerevolmente sviluppata a partire dagli anni settanta. Due risultati teorici ci sembrano essere oggi meglio consolidati e largamente confermati: si tratta degli approcci contestuali e relazionali dell'identità. Secondo l'approccio contestuale non c'è definizione sostanziale dell'identità. I processi identitari non esistono fuori contesto, sono sempre relativi a finalità ben precise. Queste finalità possono essere costituite dall'accesso alla terra ed in questo caso l'identità è prodotta come fondamento della territorialità (tutti i chopi che siano radicati a Maputo o che lavorino nelle miniere sudafricane si sentono legati ad un pezzo di terra, luogo di residenza e di sepoltura degli antenati. Quando purtroppo un uomo decede in Africa del Sud, i suoi beni sono depositi su queste terre); dall'accesso al mercato del lavoro ed in questo caso le identificazioni sono un elemento d'esclusione, d'integrazione o di privilegio. Come lo indica il *ngodo* di Gomukomu del 1942-43 trascritto da Tracey alla pagina 41, i chopi erano molto critici e restii ad andare lavorare nelle miniere. Oggi l'emigrazione è diventata un vero rito di passaggio dall'adolescenza all'età adulta, ma soprattutto un modo per avere mezzi per costruirsi uno spazio vitale nella terra d'origine. Ancora più eclatante è il caso di Xipamanine, dove i chopi erano costretti ad andare durante l'epoca coloniale mentre oggi è uno spazio protetto dove i non-chopi sono difficilmente accettati. Dall'accesso alle manne esterne pubbliche o turistiche, dove le identità possono allora essere fondamenta delle reti e fazioni che si accaparreranno la parte principale dell'identità, quella che si percepisce negli studi come originarsi dai processi localizzati (oggi come dimostrano i festival, si può parlare

di una vera industria culturale che permette a quelli che dominano uno strumento di diventare personalità conosciute e riconosciute).

L'approccio contestuale implica, in secondo luogo una concezione relazionale dell'identità. In effetti, il punto di partenza delle ricerche identitarie – individuali o collettive – è che si è sempre l'“Altro” di qualcuno (dei sotho e dei shangana (Tracey, 1948: 30), dei bianchi (Tracey, 1948: 48)). Bisogna quindi pensare se stessi a partire da uno sguardo esterno, ed anche da più sguardi incrociati. Da questo punto di vista, gli ambienti urbani possono essere fattori di rinforzo dei processi identitari. Moltiplicando i contatti fra individui – con le loro appartenenze etniche, regionali o di rete – si favorisce la messa in relazione dell'identità. A loro volta, queste relazioni “lavorano” i riferimenti delle appartenenze (etiche, regionali, fazzionali, ecc.) e dunque i codici di condotta, le regole della vita sociale, i valori morali, come pure le lingue, l'educazione e altre forme culturali che orientano l'esistenza di ognuno. Detto altrimenti, *l'identità come tale emana dal rapporto con gli altri*; ciò rende problematica e trasforma la cultura, è paragonabile al rapporto del cambiamento in uno stesso contesto. In una situazione di trasformazione sociale accelerata, gli statuti sociali si ricompongono e gli individui devono ridefinire rapidamente le loro posizioni, in una o due generazioni. A quel momento, la questione identitaria diventa un problema di aggiustamento sociale nella sua definizione e individuale nella sua esperienza. È il rapporto con se stessi e allo stesso tempo con la cultura che diventa allora problematico.

L'identità rinvia dunque ad un altrove, ad un prima e agli altri. Bisognava per questo “decostruire” l'oggetto al punto di considerarlo come sorpassato? Questa opzione è ben presente attualmente nelle scienze sociali in Francia. Essa consiste in uno spostamento dell'oggetto identitario verso le questioni che ne sarebbero all'origine (cause ed effetti) per poi fine fare sparire l'oggetto stesso in ciò che avrebbe ancora di specifico. Il paradosso attuale è dovuto esattamente a questo: allo stesso tempo che le scienze sociali “decostruiscono” un oggetto che era stato per troppo tempo trattato in modo essenzialista e culturalista (è esattamente ciò che cerchiamo di fare in questo lavoro), le società lo ricostruiscono nel suo mondo (basti pensare al risorgimento dei revival del festival *msaho* di Inhambane). In differenti punti del pianeta, emergono movimenti identitari a carattere etnico (nel caso del Mozambico sono sorti quasi spontaneamente una serie di gruppi amici di Maputo, Gaza, Inhambane, in chiara rivendicazione di carattere etnico), regionale o religioso, che possono essere a volte massicci o violenti. Le evoluzioni sociali e politiche impongono dunque un oggetto

empirico relativamente nuovo: quello delle *grandi imprese identitarie*. Esse tendono a rimpiazzare sempre di più le antiche tribù, i villaggi “sperduti” e altre etnie “in via di estinzione” dell’etnologia classica. Questi nuovi problemi empirici interrogano doppiamente l’antropologia. Da una parte, essa rappresenta un voltafaccia del “pensiero sostanzialista”: gli oggetti di studio sono diventati loro stessi gli emittenti di enunciati etnologici. Infatti, i movimenti etnici o di etnicità basano la loro legittimità nelle argomentazioni differenzialiste di un’antropologia marcata durante molto tempo dalla tendenza a confondere la difesa dei popoli con quella del relativismo culturale. In questo quadro gli approcci monografici e olistici delle etnologie passate hanno di che alimentare le retoriche identitarie. Questi movimenti recenti, osservabili su praticamente tutti i continenti, devono dunque innanzitutto suscitare una riflessione rinnovata sull’etica e sul luogo politico del ricercatore e sulla portata presente e futura, vicina o distante, dei saperi che produce.

D’altra parte, questo nuovo oggetto fa risultare particolarmente pertinente per l’antropologia sociale l’approccio dell’identità di tipo “costruttivista”, il quale rende conto dei processi identitari stessi, e non solamente del loro contesto o delle loro implicazioni più o meno nascoste. La realtà è “costruita” dalle rappresentazioni degli attori e dalle costruzioni soggettive a loro volta basate sulla realtà; è ciò che noi abbiamo chiamato il fenomeno della riappropriazione. Andando più distante della sola precontestualizzazione dell’identità, questo approccio permette di distinguere per l’analisi i due momenti che rappresentano, da una parte la necessità contestuale di edificare frontiere simboliche (è il momento dell’identità) e, dall’altra, il momento di questa edificazione stessa, quella dell’invenzione culturale, che si definisce sempre nel quadro precedente. È questo processo che Fredrik Barth (1994) ha chiamato la “costruzione sociale delle differenze culturali”. Questa distinzione nell’analisi permette anche di rimettere in causa l’illusione di trasparenza etnologica individuo-cultura-società-spazio, così come l’ha sviluppato un certo modello olistico dell’identità, portando più attenzione ai contesti.

Le riflessioni di Fredrik Barth, come la maggior parte delle riflessioni cui sopra, sono uno sfondo ad un’identità principalmente etnica, paradigma molto presente nelle riflessioni sull’identità nelle scienze sociali. Tale dimensione è certamente presente nel processo identitario in generale, precisamente perché si tratta del legame tra cultura e integrazione ai contesti sociali. L’etnia è, nonostante ciò, un “significante vago”, e il suo uso può mettere i bastoni fra le ruote all’analisi. È il caso, per esempio, dell’idea di

“ritorno all’etnia”, che dà l’illusione di un modello preesistente (l’etnia) verso il quale si farebbe un movimento di regressione, dato che i movimenti che si designano sotto questa espressione sono altrettante invenzioni culturali; ciò spiega il fallimento del festival *msaho* a Zavala. È ciò che si è osservato nei movimenti evocati qui sopra, e fra i quali gli attori stessi possono all’occasione parlare di “etnia africana” o di “etnia nera”! Quest’attitudine etnicista degli attori deve costituire l’oggetto di una analisi esterna e non di una riproduzione di eventuali categorie interne – le quali sono a volte una ripresa delle antiche categorie dell’etnologia...

L’approccio detto costruttivista deve sboccare risolutamente in una situazione. In effetti, essa suppone che l’attenzione principale dell’osservatore si porti sulle interazioni e sulle situazioni reali nelle quali si mobilitano gli attori e non sulle rappresentazioni a priori delle culture, in nome delle quali si suppone che essi agiscano. I fattori determinanti di queste interazioni sono da ricercare nei contesti più larghi, urbani, regionali, nazionali, cioè nei quadri (*settings*) dove prendono luogo le interazioni osservate. La critica più importante indirizzata a quest’approccio “situazionale” ha portato all’assenza di spazio consacrato alla storia. In particolare, e per restare sul terreno della micro-analisi e degli studi di caso, Roosens ha suggerito una migliore presa in conto della forza della memoria delle trasmissioni genealogiche nella formazione delle solidarietà (secondo il principio di una metafora familiare). Si è visto, nel caso dei festival revival del *msaho*, che questa questione della memoria popolare, anch’essa appresa a partire dalle situazioni in corso, ne fissa il quadro e la necessità. A partire dai quadri sociali della memoria, per riprendere il termine di Halbwachs, cioè degli interessi in gioco, si richiama o si dimentica un passato comune.

Gli approcci costruttivisti e situazionali permettono di ritrovare la differente composizione del senso delle imprese identitarie attuali. Per presentarle l’utilizzo dell’immagine di un *continuum* sembra adeguato, non in senso storico, ma in quello, logico, ad un asse solidaristico. Quest’asse va dalla cultura all’identità. Da un lato, la moltiplicazione dei contatti favorisce il metissaggio, gli assemblaggi e le fusioni: è ciò che si osserva nella creazione culturale. Dall’altro polo di questo *continuum*, verso l’identità, si trova, attorno agli interessi sociali e economici localizzati, competizioni, e perfino esclusioni, e in fin dei conti, razzismo o xenofobia. Questo *continuum* si situa nelle pratiche sociali osservabili allor quando le ideologie annunciate esprimono tendenze univoche: razziste (esclusive o dominatrici) o antirazziste (ugualitarie o differenziatrici). Il *continuum* cultura-identità – ogni parte tirando dal proprio lato – può

aiutare a far capire le tensioni fra il razzismo e il metissaggio. Illusione di democrazia razziale, il metissaggio è anche l'incontro, l'assemblaggio e la fusione nella cultura. Trattare separatamente questi termini (identità e cultura, razzismo e metissaggio) si concluderebbe semplicemente a constatare il carattere ambiguo di ognuno di noi.

Un'ultima osservazione più metodologica: per trovare riunite le due componenti identitarie attuali – l'identità e la cultura – è sufficiente avvicinare, non le identità stesse, ma la loro ritualizzazione. È in questo luogo problematico – cioè nelle situazioni e poi avvenimenti corrispondenti a delle messe in scena dell'identità – che si può osservare la cultura “che si sta facendo”. Da qui scaturisce la ricchezza teorica dei *timbila*: un quadro privilegiato che facilita la realizzazione degli esercizi rituali che si possono allora prendere come oggetto d'inchiesta. L'antropologia del *timbila* è una forma dell'antropologia delle identità ritualizzate.

Se nel *timbila* non è tutto rito, la cerimonia che esso propone è in ogni caso definibile come un contesto rituale, cioè come un quadro propizio alla messa in scena dell'identità. Quali sono le possibilità offerte dal *timbila* in materia di rito, di cultura e d'identità? C'è un ordine e delle regole? Questa ultima domanda ci ha condotte a verificare tale proposito esaminando i diversi approcci possibili della relazione fra rito e società.

Per capire il carattere contemporaneamente normale ed eccezionale del *timbila*, è meglio partire inizialmente dalla definizione più banale. L'immensa diversità delle sue forme di partecipazione, la varietà dei sentimenti, delle emozioni che s'incrociano, invitano dapprima a considerare il *timbila* come una grande festa popolare in cui si mettono in scena divertimenti, rappresentazioni e rituali ben distinti gli uni dagli altri nella loro natura e da quella dei loro attori. Ciò che tuttavia ne fa uno spazio propizio all'immaginazione rituale è il suo carattere liminare, fuori dal tempo quotidiano dove tutto sembra permesso. Questo è molto chiaro nelle prove a Xipamanine dove in assenza di pubblico, gli artisti si lasciano completamente andare, contrariamente a quanto avviene negli spettacoli organizzati per le cerimonie.

Privato delle sue funzioni iniziali, il *timbila* si avvicina sempre più a quei riti che si chiamano contemporanei, definiti dal solo fatto di essere dei riferimenti spazio-temporali d'identità collettiva fuori dalla routine quotidiana individuale. Una certa perdita di senso la caratterizzano (riti senza miti), ma le stesse forme sono divenute ricettacoli per nuovi significati prodotti da nuovi usi sociali.



La musica *timbila* è più del suono degli silofoni che quotidianamente, da trenta anni alle quattro del mattino sveglia i mozambicani sulle onde della RM (Radio Moçambique); la musica *timbila* è più del folklore (musica e danza) ai quali i mozambicani sono abituati in occasione di ogni manifestazione politica e culturale del paese; il *timbila* è anche più del silofono che accompagna i mozambicani nell'intonazione degli inni religiosi, nelle rappresentazioni teatrali e nella musica leggera. Il *timbila* è prima di tutto l'intenzione di fare qualche cosa chiamata musica.

Presso i chopi la musica è un'abilità rappresentata da uomini che lontano da tutti, isolati da tutti come eremiti, per mesi e mesi, nel loro tempo libero, dopo l'arduo lavoro quotidiano sperimentano tasto dopo tasto con l'intenzione manifesta di produrre suoni armoniosi che poi sono accettati dai membri della società. La musica è un lavoro paziente degli artigiani che vanno alla ricerca dell'albero *mwenje* necessario alla costruzione del *timbila*. La ricerca dei materiali più adatti prosegue con il frutto *masaala* per costruire le casse di risonanza, la fabbricazione delle membrane ricavate dagli intestini di animali (mucca, topo o pipistrello) e delle corde che servono per assemblare i diversi pezzi dello strumento. È questo un lavoro di molta pazienza al confine fra l'artigianato e l'artistico che utilizza come unico riferimento le conoscenze tecniche tramandate di generazione in generazione. Musica è pure il lavoro dei ballerini che tentano di dare corpo ai suoni emessi dall'orchestra, una danza che unisce il suono al senso, che esteriorizza la critica. Musica è l'emozione che accompagna l'esecuzione dove la platea invade lo spazio artistico per manifestare il proprio entusiasmo, la propria adesione alla manifestazione culturale. Musica è naturalmente il suono dei *timbila* ascoltati sulle onde della RM (Radio Moçambique), le registrazioni di Hallis o le trascrizioni di Tracey. Musica è in definitiva l'intenzione come l'ha testimoniato il giovane Simão Nhacule quando lo abbiamo incontrato per la prima volta alla ricerca della sua strada, pieno di voglia di mostrare di cosa fosse capace, è pure la determinazione della figlia di Massangai, praticamente una delle prime donne *timbileiras* del Mozambico, ma è anche la grandezza del "Timbila ta Mbande", e sono anche le costanti ripetizioni del gruppo di Xipamanine, gli incontri informali dei vecchietti di Zavala. Musica è ancora l'emozione manifesta nei revival iniziati nel 1999 e che ogni anno portano a Zavala *timbileiros* di tutte le tradizioni, venuti dai villaggi vicini e dal Sudafrica e seguiti da un pubblico eterogeneo alla ricerca delle origini, della modernità, mossi dalla ricerca di un passato glorioso... La musica *timbila* è in definitiva

la struttura del *ngodo* e le substrutture (sociali, legate alla cultura materiale) e le diverse forme che la musica prende.

Si potrebbe trattare la musica *timbila* partendo dagli elementi che i chopi condividono o meno con i gruppi etnici vicini, siano essi musicali, tecnici, culturali, politici o altro ancora. Ma noi preferiamo adottare una lettura più specifica partendo dalle annotazioni del missionario e antropologo svizzero Henri-Alexandre Junod (1936), il quale riunisce culturalmente i shangana, i ronga e i chopi. La nostra questione è allora spiegare come questi tre popoli distinti condividano elementi di forme e di stile d'esecuzione, ma differendo completamente per ciò che riguarda il *timbila*, la sua fabbricazione, l'organizzazione dell'orchestra o il ruolo sociale svolto da questa musica passando per l'identificazione del gruppo attraverso questa musica. Secondo noi, la risposta si trova nei valori e nei processi sociali e non in cause biologiche o materiali e ancor meno in paragoni generalizzatori. Trattando di produzione musicale e non di prodotti musicali, s'intende qui stabilire una correlazione fra forme e processi musicali, sociali e simbolici. Si tratta, infatti, di chiedersi perché i chopi manifestino la loro identità attraverso il *timbila*. Cosa dà valore a questo tipo di attività sociale?

*La nostra prima ipotesi è che presso i chopi la musica sia intimamente legata alla produzione materiale dell'identità sociale. I chopi hanno articolato l'esperienza della loro vita e il processo della loro società attraverso la musica. Così la musica timbila è stata parte della riproduzione sociale, parte integrante del dibattito di idee che organizza la vita della comunità. Le cerimonie ordinavano la produzione e attraverso la loro natura rappresentativa ciò era un modo per creare e ricreare la loro identità.*

La pubblicazione nel 1948 di *Chopi Musicians. Their Music, Poetry and Instruments* di Hugh Tracey, rappresenta da una parte il primo trattamento sistematico e musicale del *timbila*, e dall'altra il riconoscimento di questa musica e danza nell'ambito dell'etnomusicologia. La opera di Tracey è diventata un classico per l'etnomusicologia mozambicana e per tutti gli studi della musica chopi; ecco perché questo autore è diventato paradigmatico e costituisce un passaggio obbligato per l'apprendimento del *timbila*. Ma, e questa è la nostra seconda ipotesi, l'opera di Tracey venne pubblicata in un momento estremamente critico nella vita identitaria dei chopi i quali, dopo tante resistenze storiche e la difesa della propria identità contro l'attacco degli zulu, dei shangana, dei portoghesi, avevano perso tutta la capacità di resistere a nuove pressioni

*contro il loro orgoglio etnico, separati e dispersi a causa del chibalo (lavori forzati) tra São Tomé, le miniere del Rand e il servizio di nettezza urbana di Maputo.*

Ci sembra di poter sostenere che, nonostante la musica abbia sempre accompagnato la vita culturale chopi, il lavoro di Tracey offra l'opportunità di avere un nuovo spazio per l'affermazione dell'orgoglio identitario. Di conseguenza le ricerche di Tracey modificano lo statuto della musica presso i chopi stessi, trasformando la stessa musica in strumento di orgoglio identitario rivolto più all'esterno che all'interno. Infatti, dalla pubblicazione di *Chopi Musicians*, la tribù-etnia chopi classificata etnograficamente come parte del gruppo tsonga secondo l'etnografo e missionario Henri-Alexandre Junod, si è affermata come gruppo indipendente e autonomo, sostenuta dalle importanti differenze rispetto ai gruppi vicini. In particolare, essa si presenta come gruppo di musicisti detentori dell'esclusività della musica *timbila*, ormai apprezzata e riconosciuta in tutto il paese: chopi è ormai sinonimo di *timbila*.

- i) Il mondo scientifico (le scienze sociali e in particolare l'antropologia), soprattutto l'etnomusicologia, in seguito a H. Tracey ha iscritto nella geo-etnografia dei gruppi musicalmente pertinenti di un'analisi etnomusicologica i *timbila* chopi. La mancanza di studi rilevanti nell'Africa lusofona e in particolar modo in Mozambico, ha contribuito a mettere in rilievo l'opera di Tracey.
- ii) Il lavoro di Tracey ha attirato l'interesse delle autorità portoghesi, diffondendo così questa musica ad un livello internazionale, grazie alla politica del lusotropicalismo. Come francesi, belgi, inglesi, avevano mobilitato le etnie o le arti, il Portogallo, nella sua esposizione degli anni '50, manifesta la gloria lusitana con i *timbila* chopi. Questo intervento delle autorità coloniali portoghesi nel *timbila* provoca conseguenze nell'ambito stesso della musica chopi: prima di tutto nelle poetiche che cambiano soggetto abbandonando le problematiche sociali del gruppo e adottando contenuti più politici, in seguito imponendo l'inno nazionale. Infine, la valorizzazione della musica *timbila* solleva il problema dello statuto dei musicisti che fino ad allora si collocavano in una dinamica paesana, in cui erano "semplicemente" gli interpreti e gli esteriorizzatori della vita comunitaria, i quali non beneficiavano di alcun privilegio se non svolgere un ruolo catalizzatore del legame sociale; mentre invece, valorizzando il *timbila*, esso entra a far parte di un registro esterno alla comunità, dove i musicisti beneficiano di una diminuzione

- del loro tempo di lavoro per potersi allenare, hanno la possibilità di farsi conoscere anche internazionalmente ed infine ricevono compensazioni economiche che potremmo sì giudicare modeste o inadeguate, ma sicuramente importanti per il tipo di vita praticato specialmente nella campagna mozambicana.
- iii) Fino all'inizio degli anni '50 il *timbila* era considerato una musica tradizionale fra le tante, ma dopo il Concilio Vaticano II (1962) la chiesa cattolica, che fino ad allora praticava piuttosto l'inculturazione, si apre lasciando spazio alle musiche tradizionali all'interno delle celebrazioni. È a questo livello che subentra la decostruzione critica della danza: Padre Fonseca, musicologo di origine chopi, che abbiamo incontrato nella sua parrocchia della Munhuana di Maputo, accetta senza problemi tutti gli strumenti tradizionali, incluso il *timbila*, ma non la omonima danza in quanto di origine guerriera, quindi contro il messaggio di pace veicolato dalla chiesa. È veramente interessante la problematica che porta ad evidenziare la dicotomia fra poetica e carattere guerriero del ballo. Infatti, testi storici attestano l'esistenza dell'orchestra *timbila* già dal XVI secolo, mentre la danza che è stata tramandata fino ad oggi sarebbe visibilmente originaria del XIX secolo, momento delle invasioni zulu nel sud del Mozambico.
- iv) Il lavoro di Tracey ha inoltre avuto un impatto non trascurabile sulla costruzione dell'identità culturale dell'etnia chopi, identità per finire in rottura o almeno distante dall'eredità antropologica ai quali il mondo accademico si era abituato. I chopi riutilizzano ai loro fini il contenuto dell'opera di Tracey; questo ci porta a dover strutturare la nostra analisi in chopi pre-traceyani e traceyani.

### 3.1. Quadro storico

Il nome chopi è di origine abbastanza recente; rimonta al secolo scorso, alla conquista dei nguni<sup>29</sup> del sud del Mozambico e alla formazione dello stato di Gaza. I chopi chiamati a formare un reggimento si sono rivelati molto abili nella costruzione e nel tiro all'arco; qui si trova l'origine del loro nome che deriva dalla parola nguni *kutchopa* che significa “tirare all'arco”. Nonostante questa denominazione recente, la

---

<sup>29</sup> Nguni o ngoni; preferiamo la prima possibilità.

loro origine risale alla fine del XV secolo, poco prima dell'arrivo dei portoghesi sulla costa orientale africana.

Nell'aprile del 1560 André Fernandes, missionario portoghese, è il primo europeo a penetrare in territorio chopi. Egli svelò, fra le altre cose, la grande sensibilità e l'inclinazione di questo popolo per la musica, il canto e la danza. Raccolse pure alcune canzoni che definì come "delle lodi e delle critiche" (L. C. de Matos, 1971: 49), funzione sociale che questa musica conserverà sino ai giorni nostri.

A quell'epoca, la regione occupata oggi dai chopi era essenzialmente popolata dai shona-caranga<sup>30</sup>. Questo popolo sarebbe disceso dal nord, dall'antico impero Monomotapa, il quale al seguito di dissensi interiori e a trasformazioni economiche, si sarebbe diviso in quattro regni governati da signori indipendenti. Esistono oggi sufficienti prove archeologiche per affermare che la cultura Monomotapa si è sparsa fra il XIII e il XVI secolo in più direzioni, compreso il centro e la costa dell'attuale territorio mozambicano. La prova più solida e contemporaneamente più antica proviene dagli scavi archeologici e dalla datazione al carbonio 14 effettuati in Zimbabwe sul sito di Manekweni (P. S. Garlake, 1976: 25-47).

Tutto sembra indicare che la popolazione incontrata da Vasco da Gama quando sbarcò alla fine del XV secolo al sud del Mozambico era di origine chona-caranga. Secondo la testimonianza del navigatore portoghese questa popolazione era armata di grandi archi e frecce. Grazie allo studio di L. F. Maingard (1979: 12) si sa che fra tutti i gruppi etnici dell'Africa australe, solamente i caranga, i venda e i chopi utilizzano l'arco come arma principale.

La linguistica e l'antropologia hanno accumulato prove tali da poter sostenere che fino al XVI secolo i chona-caranga si erano stabiliti al sud del Mozambico. Luís Feliciano Dos Santos (1950) sostiene che la lingua chopi rivela grandi prestiti alla lingua parlata dai chona-caranga. A sua volta C. Ehret (1978) ha evidenziato, attraverso studi storico-linguistici, una filiazione chona nella lingua chopi. In tutta la zona meridionale, ma soprattutto a nord del fiume Limpopo, si trovano le pratiche e le credenze di origine probabilmente chona-caranga, come il saluto con gli applausi, la tecnica di divinazione o il sermone sul tamburo sacro.

Un grande contributo antropologico è dovuto a David Webster che nel 1975 realizzò ricerche intensive e sistematiche sulla parentela nella provincia di Inhambane.

---

<sup>30</sup> Shona o chona; adottiamo la prima possibilità.

Secondo questo ricercatore, le popolazioni chopi si distinguono nettamente dai loro vicini a causa della struttura sociale.

I chona-caranga hanno così contribuito alla formazione di diverse unità politiche di tipo statale dotate di un potere centralizzato e di un'organizzazione sociale e economica molto complessa e stratificata. Secondo H.-A. Junod (1898: 63), che ha vissuto diversi anni nella regione, c'erano tre unità politiche: i Mpumo, i Manhica e i Libombos. Tuttavia, il paese chopi non è popolato da una sola etnia e ancora meno da una sola tribù; i chona-caranga venuti da nord hanno sottomesso popoli autoctoni essi stessi già mescolati e si sono aggregati ai popoli della regione; a partire dal XVII secolo il sud del fiume Save (attuale provincia di Maputo) è invaso dagli immigranti d'origine sotho. Gli indigeni di questa regione sono stati obbligati ad emigrare verso nord, nell'attuale distretto chopi di Vilanculos.

H.-A. Junod (1898: 357) et A. A. Jaques (1971: 59) hanno raccolto testimonianze orali secondo le quali degli invasori nguni sono arrivati nella regione fra il XVI e il XVII secolo. Gli tsonga, spinti dagli invasori sotho e soprattutto dagli nguni hanno abbandonato le loro terre fertili situate fra il fiume Incomati e il fiume Limpopo e sono penetrati nel territorio chopi dove hanno fondato alcune unità politiche a cui hanno dato il nome collettivo di Vilanculos. Queste unità, grazie alla padronanza della metallurgia e del lavoro del ferro, sono state in grado di mantenere la loro dominazione fino all'inizio del XVIII secolo. Tuttavia, questo primo tentativo di fondare un'unità più vasta e centralizzata è fallito a causa dell'ambiente forestiero propizio all'isolamento e alla frammentazione sociale.

Secondo le tradizioni orali raccolte dai missionari che conoscevano la lingua indigena e che hanno soggiornato a lungo in questi luoghi – H.-A. Junod (1898: 307) e Dora Earty (1933: 621) – e da due antropologi che hanno intrapreso intense ricerche di terreno – C. E. Fuller (1955: 122) e Leonor Correia de Matos (1971: 71) – l'unificazione di differenti classi autoctone è stata realizzata agli inizi del XVIII secolo con l'arrivo, nell'attuale territorio chopi dei primi immigrati di origine venda e lobedo. Questi gruppi avrebbero introdotto la circoncisione e fondato le tribù guambe e zavala, le quali s'imposero come le nuove aristocrazie dominanti. A questa stessa epoca un'altra minoranza dominante, i langa, provenienti dalla terra Cossa, nell'attuale distretto di Magude, penetra quello che oggi è il paese chopi e fonda il regno di Cuanba, in seguito suddiviso in differenti tribù: Bahanine, Mavupulane, Mahumane, Canda e Guilundo.

Nel 1971 un'antropologa dell'“Instituto de Investigaçã Científica de Moçambique”, Leonor Correia de Matos, fece una minuziosa ricerca sulle differenti origini di questi popoli e dei loro capi tradizionali. Questi capi si dicono chopi, anche se si differenziano secondo i loro antenati in valoi, guambe, langa e altri.

Al sud del Mozambico il XIX secolo fu caratterizzato dalla formazione dell'impero di Gaza. I membri dell'etnia nguni, fuggendo gli zulu di cui il capo Chaka ingrandiva con la violenza il suo impero del Natal (Africa del Sud), si abbandonarono a incursioni fino ai bordi del lago Nyassa e non si accontentarono di seminare zizania in Zambesia: uno dei loro capi, Sotshangane, chiamato anche Manicusse, attraversò i monti Libombos e finì per stabilire il centro del suo potere a Chaimite sulle rive del Limpopo. Fu in quel luogo che si costituì lo Stato di Gaza nel 1840. La mancanza di unità fra i popoli della regione permise agli nguni di sottometterli e dominarli con relativa facilità. Questa dominazione s'intensificò sempre di più e si estese ai popoli delle altre regioni. Le invasioni nguni e l'occupazione portoghese del nostro secolo costrinsero popoli e culture ad un sincretismo di cui la lingua e la musica sono quasi gli unici elementi di coesione.

Lo stato di Gaza ha meritato anche di essere qualificato di impero, se si intende con questo una costruzione politica che cerca di estendersi al di là dei suoi limiti primari. La forza pericolosa che fu alla base di uno Stato di questo tipo, consisteva solamente in qualche migliaia di guerrieri che seppero asservire altre etnie molto più numerose, sotto il comando di un *nkosi* (re), che con le persone del suo clan familiare, si impose grazie alle sue corti di contribuenti. La maggior parte dei tributi accettarono facilmente la “ngunizzazione”, l'assimilazione e alcuni di loro ascesero a posti importanti nella gerarchia imperiale: basti pensare che l'ultimo generale dell'impero non era uno nguni. Durante questo processo di assimilazione una tribù si mostra intransigente e preoccupata a conservare la sua indipendenza: sono i chopi.

Per ragioni probabilmente economiche Gungunyane e i suoi consiglieri presero la decisione cruciale di trasferire la capitale reale al sud del Mozambico. La necessità di soddisfare le necessità alimentari può in parte spiegare la velocità con la quale Gungunyane ha iniziato le sue incursioni fra i chopi, agricoltori dedicati al loro lavoro, che vivevano in una relativa abbondanza.

Nonostante ciò, il disprezzo e l'odio di Gungunyane e degli nguni verso i chopi rivela ragioni politiche. La docilità dei popoli del sud del Save permise ai bellicosi nguni di formare il più grande impero moderno dell'Africa australe in presenza dello

stesso colonizzatore portoghese e inglese. A più riprese gli nguni cercarono di conquistare il paese chopi, ma essi si imbatterono in una difesa efficace e determinata dal parte dei chopi. Dopo diversi tentativi, gli nguni finirono per aggiudicarsi la vittoria, ma questo solo grazie all'inganno. Sembrerebbe che i conquistatori siano riusciti a seminare la discordia fra certi clan chopi e a provocare una guerra fratricida.

Malgrado la loro decentralizzazione, i chopi contrariamente ad altri popoli della regione che furono assimilati dagli nguni con l'incorporazione di alcuni dei loro guerrieri locali nei reggimenti e a servizio dello Stato, hanno tenuto a mantenere la loro indipendenza e marcare la loro differenza. Ciò spiega forse l'accanimento con il quale gli nguni si attaccarono ai chopi.

In seguito a questi avvenimenti, si costata fra i chopi uno sforzo di unificazione che è durato durante tutto il XIX secolo: il regno di Cambana-Mondlane. Questo si estese solo ad una zona periferica e non si consolidò che in epoca relativamente recente. Senza dubbio questo regno raggiunse un livello di centralizzazione e di pianificazione molto elevato, che si manifestò con la costruzione di grandi villaggi fortificati chiamati *cocolo*.

Per sfuggire alle invasioni e distruzioni nguni dell'impero di Gaza, una parte dei chopi cercò rifugio presso i portoghesi. Quelli che decisero di restare nella loro terra natale furono profondamente colpiti, alla fine del secolo, dal processo di sterminio che i dirigenti dell'Impero di Gaza, e soprattutto Gungunyane, diressero contro di loro. Lo scopo principale era vincere la grande resistenza del regno di Cambana-Mondlane. Un thonga-makwakwa, dato a volte per chopi, dopo aver visto i suoi massacrati, dispersi e abbattuti, si rifugia a Inhambane, domandando soccorso per il suo popolo affamato; con l'aiuto dei chopi organizza in seguito una resistenza contro l'invasore nguni. La resistenza dei chopi fu eroica, ma finirono per cedere. Molti uomini furono massacrati, migliaia di donne e bambini ridotti alla schiavitù e alla fine venduti in cambio di lire sterline (P. Harris, 1981: 19).

Bisogna infatti ricordare che nel XIX secolo la popolazione nera delle isole francesi della Riunione, di Mayotte e di una frangia del litorale del Madagascar è essenzialmente di origine mozambicana. In differenti periodi molti mozambicani furono venduti negli Stati Uniti, in Brasile, nelle Antille spagnole, in Arabia Saudita, in Turchia, in Iran, nel Transvaal e nei più disparati paesi, e ciò sorprenderebbe colui che volesse dedicarsi ad uno studio statistico approfondito della tratta degli schiavi a partire dal Mozambico. Per il nostro proposito, è sufficiente ritenere che il 25 febbraio 1869,



Lisbona promulga un decreto che abolisce immediatamente la schiavitù, ma i *libertos* (“liberati”), come quelli del 1858, restarono in ogni caso impiegati al servizio dei loro padroni fino al 1878. Un decreto emesso il 29 aprile 1875 sopprime la condizione di *liberto* a partire dal 1876, ma l’emancipazione totale non è prevista che per il 1878 dalla promulgazione del “Codice del Lavoro”. Anche sopprimendo la condizione servile, questo codice contiene una disposizione ripresa dalla legislazione del 1875: la clausola del vagabondaggio. Il possesso di uno schiavo è rimpiazzato da un contratto di lavoro che la parte africana non è libera di rifiutare. Il lavoratore diventa allora una macchina per la produzione.

L’abolizione della schiavitù nel 1878 può dunque essere considerato come una misura generosa, ma inoperante nel contesto mozambicano. A partire da quel momento, ogni africano indigeno rischia di essere catturato per il lavoro non volontario. Solo il debole sviluppo dell’economia europea locale risparmia al Mozambico una recrudescenza di “schiavitù” legale. D’altronde, se il “liberalismo” della legge del 1878 è denunciato dai teorici come António Enes, bisogna ricordare che questo derisorio pezzo di carta non ha applicazioni pratiche fuori dei *comptoirs*. Detto in altri termini: più del 95% dei venditori africani e dei trafficanti del territorio mozambicano non sono toccati dalle decisioni dei politici di Lisbona, perché non sono né sottomessi né decisi ad abolire pacificamente un’istituzione radicata nelle maniere e redditizia per quelli che tengono il *chicote* (frusta) ben in mano. Infatti, la domanda esterna continuando a sussistere e i mezzi di repressione a mancare, la tratta degli schiavi non lascerà il Mozambico così rapidamente.

Assente forzato delle statistiche doganali lo schiavo è, a quanto risulta, la merce più redditizia che si negozia in Mozambico nel XIX secolo; e quando lo schiavo cessa di portare questo nome per assumere quello di “lavoratore sotto contratto”, egli reintegra l’economia formale arricchendo questa volta non solamente i suoi venditori e i suoi impiegati, ma anche lo Stato grazie alla “tassa di partenza”. A partire dal 1875, se non avanti, le navi britanniche cominciano a fare scalo a Lourenço Marques (oggi Maputo) per imbarcare i lavoratori sotto contratto con destinazione Natal (Africa del Sud) – attorno a due mila annualmente.

Dopo la loro sconfitta, la loro sottomissione e anche la loro rieducazione alla schiavitù, i chopi rinunciano a qualsiasi resistenza organizzata. Tuttavia, due anni più tardi, quando i Portoghesi faranno campagna contro Gungunyane, questi troveranno nei chopi sopravvissuti degli alleati naturali, in quanto “una dinastia intera non vive di

massacri e di razzie durante settanta anni senza provocare dappertutto un profondo scontento” (J. Van Butselaar, 1989: 192).

Nel suo libro *Naissance du Mozambique* (1984), René Pélissier ha ben dimostrato che i cinque secoli di colonizzazione portoghese in Mozambico sono un preconcetto e un mito. In effetti, se i portoghesi hanno bel e bene scoperto i contorni dell’Africa, la loro sedimentazione sulle coste del continente consiste appena, fino alla seconda metà del XVIII secolo, in roccaforti con basi disseminate. Le imprese di conquista coloniale condotte da Lisbona verso la metà del XIX secolo subiscono molti fallimenti, e quando il Portogallo rivendica, dopo la Conferenza di Berlino del 1885, il possesso dei vasti perimetri situati al di là di quelli che già occupavano, gli eserciti coloniali ebbero il compito di andare a piantare la loro bandiera.

I portoghesi non sono mai stati molto influenti all’interno, al sud del Save, e la presenza nguni dietro i *presidios* (guarnigioni) diventò una fobia. Se esisteva una potenza coloniale al sud del Mozambico fino alla fine del XIX secolo, si trattava dell’Impero di Gaza. In effetti, gli nguni inflissero nel 1834 una terribile sconfitta al governatore portoghese della provincia di Inhambane, il quale lasciò il forte il 16 ottobre 1834 con la quasi totalità dei *moradores* (residenti).

Nell’agosto del 1840, Caetano dos Santos Pinto, l’inviato del governatore d’Inhambane, è il primo portoghese ad essere ricevuto ufficialmente a Chaimite dove si concluse una specie di trattato di buona vicinanza. Le clausole più importanti prevedono la non ingerenza di Sotshangane/Manicusse nelle terre sottomesse ai portoghesi e il rispetto di transito fra Inhambane e Lourenço Marques (attuale Maputo). Due anni più tardi, gli *indunas* (capi della guerra) e gli *impis* (reggimenti) di Gaza traversano di nuovo il Save per imporre un tributo. Sotshangane/Manicusse riceve negli anni quaranta frequenti ambasciate portoghesi.

Sullo stretto piano delle cifre, lo Stato di Gaza è prima di tutto lo Stato più importante col quale i portoghesi si siano confrontati in Mozambico e anche in Africa nera nel XIX secolo. Si stima che al suo apogeo esso contasse fra ottocentomila e un milione di abitanti. Lo Stato di Gaza si è mantenuto bene o male per tre quarti di secolo grazie:

- a) al centralismo dello Stato e al rafforzamento del potere reale;
- b) alla mobilitazione regolare degli uomini negli eserciti permanenti;
- c) all’assimilazione culturale e linguistica di una parte dei vinti, in particolare dei figli dei capi rimessi in ostaggio e dei cattivi maschi adottati.

Il processo di assimilazione agli nguni per l'incorporazione di certi guerrieri locali nei reggimenti e al servizio dello Stato non è osservato alla stessa maniera. Esso sfocia, come in quasi tutti gli Stati originati dall'espansione zulu, nel costituire degli "ngunizzati". Si pone quindi la questione di sapere chi è arruolato, secondo quali criteri e durante quanto tempo. Noi non possediamo risposte chiare a questo proposito. Possiamo tuttavia affermare che gli nguni di "sangue" formano una piccola minoranza e che i quadri stessi sono largamente non nguni perchè, caso interessante, ma inquietante per l'avvenire dell'aristocrazia regnante, l'ascesa nella gerarchia militare dipende meno dall'origine razziale che dal valore nel combattimento. Così l'ultimo generale di Gungunyane sarà un non nguni. I chopi hanno costituito, sia per la colonizzazione nguni, sia per la colonizzazione portoghese, quello che Terence O'Ranger (1968) ha chiamato il movimento di resistenza primaria.

In ragione della natura del suo imperialismo, il Portogallo non è mai riuscito a dominare veramente le zone interne del Mozambico, in particolare quelle meridionali. I chopi alzano la bandiera portoghese per far sì che questi ultimi li difendano. Infatti il gioco dei portoghesi consisterà nel proteggere i chopi contro l'Impero di Gaza e così facendo, conquistare terreno verso sud attraverso annessioni successive. Tuttavia, il sud non è una terra di pace ininterrotta. La frontiera portoghese sembra in particolare poco aggressiva perchè non c'è quasi nessuno tra i thonga e tra i chopi che sia interessato a modificare una vassallizzazione tutta nominale. Bisognerà attendere l'arrivo di António Enes e dei suoi ufficiali per far sì che lo *status quo* militare ritorni a vantaggio dei portoghesi.

Ad ogni modo, il primo passaggio di António Enes in Mozambico (1891-1892) e, ancora di più, il suo secondo mandato (1895-1899), che consacrerà completamente alla guerra nel sud, contrassegna efficacemente ciò che si è qualificato di era nuova. È l'epoca del realismo e del pragmatismo d'ispirazione anglosassone. Finita la compiacenza liberale ed evanescente a proposito degli africani: l'africano deve essere conquistato, produrre e stare zitto.

Dopo la sconfitta degli nguni, i portoghesi diventano per la prima volta, all'inizio del XX secolo, i veri colonizzatori del Mozambico. Una volta di più, la resistenza chopi si riorganizza e si fa sentire, ma la superiorità portoghese schiaccia con relativa facilità questo nuovo sforzo dei chopi. A questi ultimi resta un drammatico dilemma: sopportare o partire.

La provincia mozambicana di Inhambane costituisce, dall'inizio del secolo una delle grandi matrici dell'emigrazione verso l'Africa del Sud e per questo una delle fonti maggiori delle ricette portoghesi. Secondo le ricerche di Pelissier (1984: 639-640), in cinque anni il saldo negativo è stato di 18'484 uomini e si stima che nel 1906 sia passato a 25 mila su un totale di 400 mila il numero di persone che la provincia di Inhambane ha fornito all'Africa del Sud. A causa di questo flusso migratorio il distretto di Inhambane è diventato commercialmente parlando, una dipendenza del Transvaal: con un'emigrazione censita di 17'847 uomini nel 1908, esso ha inviato legalmente dal 1902 al 1908 110'229 uomini nel Transvaal, mentre la popolazione maschile restante era stimata in 84'237 persone. Il distretto vive praticamente grazie all'emigrazione nel "rand", cioè in Africa del Sud, la quale paga la *imposto de palhota* (imposta sulle capanne) e fa concorrenza perfino al commercio locale per le sue importazioni di beni sudafricani.

Siamo tentate di credere che questa pompa aspirante economica transvaaliana abbia avuto l'effetto di distendere la situazione in materia di mantenimento dell'ordine sociale. Di fatto, gli effettivi militari attribuiti per il mantenimento dell'ordine del distretto, che erano di una compagnia nel 1907, si riducono a 38 soldati nel 1909; una presenza simbolica per un territorio che contava tra le 300 e 400 mila anime.

Dopo la sconfitta dei chopi alla fine del XVIII secolo e la loro sottomissione al Portogallo, bisogna aspettare l'estate 1914 per intravedere la bozza di un movimento di resistenza passiva nei gruppi di Mazive, Muabsa e Mapinhane, situate al nord di Inhambane, conosciute nella letteratura dei missionari svizzeri con il nome di "Movimento Mourini" (J. Van Vutselaar, 1989: 192). Si rifiuta di collaborare con l'amministrazione, si organizza uno sciopero fiscale e si vuole espellere pacificamente i bianchi e gli indiani con lo svezamento economico: se si smette di coltivare i campi, i commercianti non avranno più niente da acquistare e partiranno loro stessi.

Questo tentativo fallisce, ma nel 1962, quando Eduardo Mondlane (un Cambana-Mondlane che aveva d'altra parte organizzato la resistenza dei differenti gruppi chopi contro gli nguni) crea il FRELIMO i chopi, certo meno ben situati geograficamente dei gruppi del nord e del centro per la lotta – che si svolse quasi interamente alla frontiera nord del paese – rispondono positivamente.

Nel FRELIMO i chopi devono combattere a lato dei bianchi di origine portoghese, di indiani e anche di nguni. Tuttavia, l'obiettivo del combattimento, l'indipendenza del Mozambico, è talmente importante che la maggior parte dei gruppi

etnici ignorano durante dodici anni le controversie storiche che opponevano gli uni agli altri.

Infatti non è mai esistita una vera unità d'intenti fra i differenti gruppi etnici, culturali e socio-economici quanto alla natura del nuovo Stato. Al fine di mostrare la diversità delle opinioni sempre presenti, basta considerare i partiti che si trovarono all'origine del FRELIMO: MANU-MAKONDE, poi Mozambique African National Union; UDENAMO – Unione democratica nazionale del Mozambico; UNAMI – Unione nazionale del Mozambico; o le diatribe in seno allo stesso FRELIMO che scaturirono all'assassinio di Eduardo Mondlane.

Il disaccordo attorno agli obiettivi della lotta era relativamente ben mascherato durante la guerra di decolonizzazione dall'esistenza di un nemico comune: il colonialismo portoghese; e da un largo consenso sugli scopi: l'indipendenza. Tuttavia, dopo l'indipendenza, il sentimento di unità si è mostrato illusorio.

Durante più di venti anni, i mozambicani si sono frantumati in una guerra che rilevava dalla volontà di esistenza e di affermazione di gruppi che dopo aver subito la colonizzazione di altri gruppi mozambicani e dei portoghesi, fecero altrettanto con l'ideologia marxista del FRELIMO (Severino E. Ngoenha 1992: 35-60). Questa problematica, tipica dell'antropologia politica, ha dimostrato tutta la sua pertinenza durante l'instaurazione del multi-partitismo. Si sono allora visti sorgere tutti gli antichi Stati o etnie sottoforma di partiti politici, prova eloquente dell'esistenza, nel substrato sociale mozambicano, di configurazioni politiche tradizionali che sono sopravvissute all'effimera colonizzazione portoghese e alla dittatura marxista del FRELIMO. Esiste oggi un partito democratico chopi che raggruppa tutti i rappresentanti di antichi e nuovi capi, il quale si è presentato alle elezioni politiche dell'ottobre 1994.

Avremmo tuttavia torto di credere che i chopi, durante gli anni che separano la resistenza armata contro i nguni e il movimento "Mourini", si siano sottomessi ai portoghesi senza opporre alcuna resistenza fino all'indipendenza del 1975. La resistenza è stata dapprima militare e in seguito pacifica, e finisce per cristallizzarsi nella musica.

Dai nostri studi risulta che il territorio chopi (situato nella provincia di Inhambane nel sud del Mozambico) dalla sua scoperta fatta da Vasco da Gama nel XV secolo, sarebbe stato solo in teoria un possedimento portoghese; in realtà, secondo Arthur Grandjean (1899) e soprattutto René Pélissier (1984), i portoghesi avrebbero limitato la loro presenza solo alle coste del paese. Solamente dopo la caduta dell'ultimo regno indigeno dello zulu Gungunyane (1897), i colonizzatori avrebbero occupato le zone

interne del Mozambico, tra cui l'interno della provincia di Inhambane, dove si situa la nazione chopi. Ciò significa che gli indigeni del Mozambico avrebbero goduto di un'indipendenza politica e culturale fino al XIX secolo e, per ciò che ci concerne, i chopi avrebbero quindi vissuto nel rispetto del loro modello politico completamente sprovvisto di un governo centrale, al contrario organizzato attorno a piccoli capi autonomi, ma comunque solidali fra loro.

Queste specifiche condizioni politiche e l'ambiente ecologico particolare hanno contribuito oltre maniera allo stile di vita dei chopi e allo sviluppo di attività sedentarie fra le quali spiccano le arti. La creatività degli uomini applicata all'affermazione in campo artistico ha trovato il punto più alto della sua espressione nella musica e nella danza. Se è vero che non bisogna limitare la musica e la danza chopi ai *timbila*, non bisogna infatti dimenticare il *ngalanga* o la *makwaela* che condividono con i gruppi vicini, mentre l'apice della perfezione e della bellezza si trova senza dubbio nelle grandi orchestre di silofoni *timbila*. In questi strumenti si manifestava la coordinazione dell'abilità musicale con la conoscenza delle possibilità offerte dai materiali vegetali e animali trovati nella foresta. La scoperta e l'utilizzazione del legno *mwenje* impiegato per la fabbricazione delle tavole (lame) dello strumento – e che H. Tracey considerava possedere sonorità incomparabili – ha richiesto certamente molti esperimenti anteriori prima di raggiungere una tale perfezione e limpidezza delle sonorità.

Le ripetizioni del *ngodo* mobilitavano grande parte del tempo disponibile di compositori, musicisti e ballerini. L'insieme musicale, dal quale le donne erano escluse, costituiva un fattore importante per la manutenzione dell'unità politica. Le diverse canzoni organizzate in opera chiamata *ngodo*, aldilà del dimostrarne una sviluppata intenzione poetica, con strofe regolari, aveva la funzione di critica sociale e anche politica, servendo tra l'altro a denunciare pubblicamente le prepotenze commesse dai dirigenti e, in generale, a sviluppare il carattere egualitario della società, condizionando i comportamenti individuali a obbedire ad un valore culturale prestabilito.

*La nostra ipotesi è che i chopi abbiano orientato il loro sforzo non come i loro vicini a verso attività più rischiose o belliche, vaganti e frequentemente distanti, occupazioni che li costringevano ad assenze prolungate dalla propria comunità. Le circostanze materiali e storiche hanno costretto i chopi a sviluppare attività creatrici marcatamente interiori, pacifiche, tanto in ambito politico, sociale e economico, come pure nelle manifestazioni artistiche.*

#### 4. I CHOPI TRACEYANI

Con l'attenzione profonda che presta alla musica africana in generale e a quella chopi in particolare, Tracey era in anticipo rispetto ai ricercatori del suo tempo. Egli ha trovato nelle orchestre chopi un tema eccellente. Stranamente, visto l'entusiasmo contagioso dei suoi studi, nessuno ha seguito sistematicamente la sua pista studiando i *ngodo*<sup>31</sup>, né quanto al loro contenuto, né quanto alla loro esecuzione<sup>32</sup>. Ciò che attirava l'attenzione del musicologo inglese era la musica dei *ngodo* e in particolare l'orchestrazione.

Dato il grande impatto che lo studio di Tracey ha avuto fra i ricercatori ma soprattutto le ricadute presso i musicisti chopi, nessuno lavoro scientifico può ignorare il suo lavoro.

Tracey rileva l'importanza straordinaria del *msaho*<sup>33</sup> nella vita culturale chopi, soprattutto come mezzo di comunicazione sociale. Nelle sue descrizioni, il *msaho* appare come una fonte di divertimento, di piacere estetico; diffonde l'arte, gli serve di mezzo critico della vita collettiva, informa e è il centro del dibattito politico e sociale<sup>34</sup>. Inoltre, si può leggere che il *msaho* è una sorte di tribunale di coscienza. Così, la creazione è l'oggetto di cure particolari e i temi sono trattati di nascosto: l'effetto di sorpresa al momento della prima rappresentazione svolge un ruolo non indifferente.

Il compositore è l'autore dei poemi e anche il "direttore d'orchestra". Il tema è sempre legato alla vita del villaggio e del suo popolo. In generale non si cantano gli alberi, i fiori, il tramonto o l'amore; a parte qualche eccezione, come un movimento dedicato ad un amico o ad un maestro deceduto. La preferenza dei temi porta agli ultimi eventi sociali o politici importanti.

---

<sup>31</sup> *Ngodo, ingodo, mugodo o igodo*, pl. *migodo*. Significa tutta l'orchestra, i ballerini come pure la musica eseguita con i *timbila*. Noi adottiamo la variante *ngodo*.

<sup>32</sup> Nel 1962(a) Ilidio Rocha pubblicava *Os chopes de Moçambique* e Margot Dias (1986) nella sua opera *Os instrumentos musicais de Moçambique* consacra un capitolo alla musica chopi. Negli anni settanta Andrew Tracey e Gei Zantzinger filmano due *ngodo* e in seguito pubblicano un volume che accompagna i due film: *A companion to the Films "Ngodo wa Mbanguzi" and "Ngodo wa Mkandeni"* (1976).

<sup>33</sup> Il *msaho* è una "competizione" o "spettacolo" musicale di differenti orchestre *timbila*.

<sup>34</sup> Nella provincia d'Inhambane abbiamo assistito a un *ngodo* che evocava la necessità di creare un partito politico chopi come risposta culturale ai cambiamenti politici del Mozambico attuale. Ci è stato detto che quel *ngodo* si iscriveva nel quadro della creazione del partito democratico chopi che aveva partecipato alle elezioni politiche del ottobre 1994.

La poetica chopi poteva anche interessarsi ad un uomo eticamente riprovevole cercando di sedurre una ragazza senza esperienza, ad una donna che durante l'assenza del marito mancasse alle regole morali o ad un capo che abusasse della sua autorità; queste ragioni inducono a ricorrere alla critica pubblica, critica severa, ma sempre basata sul buon umore, ironica e con effetti positivi. La critica era indirizzata ai giovani o a personaggi socio-politici, i quali l'accettavano e, ancora più curiosamente, cambiavano le loro attitudini. I poemi potevano anche trattare di temi drammatici, come la morte di un bambino divorato da un coccodrillo o di un amico del compositore appena deceduto. Questi temi, malgrado il loro contenuto drammatico, rivelato anche dalla musica, sono ballati e cantati. I chopi esteriorizzavano così i loro sentimenti di dolore attraverso l'arte di cui disponevano e di cui erano i maestri: non solamente la poesia e la musica, ma anche il canto e la danza.

Un esempio ben documentato di questo processo è il *ngodo* composto nel 1940 da Katini, uno dei più famosi compositori di *timbila* del popolo chopi, il quale andò a Lisbona per partecipare all'esposizione del mondo portoghese visto che dovette rimpiazzare il direttore d'orchestra deceduto durante il viaggio. Durante il ritorno Katini compose uno straordinario *ngodo* dove manifestava tutta la sua *saudade* (nostalgia) per il maestro morto e il dolore della famiglia che viveva da poco appreso il decesso del proprio caro. Durante una decina di anni questo bellissimo *ngodo* sarebbe stato suonato dai chopi che lo consideravano come una delle più belle musiche mai composte.

Un altro esempio riguarda l'altro grande compositore chopi, Gomukomu. Poco tempo dopo la sua morte avvenuta nel 1962 l'orchestra passò sotto la direzione di Joaquim Chigaza suo nipote e discepolo. Quando l'orchestra cominciò a suonare il primo atto cantato dello *ngodo* composto da Gomukomu, il direttore d'orchestra suonava con entusiasmo e piangeva dall'emozione.

Tracey fa anche riferimento ai festival (*msaho*) per i giovani musicisti dei diversi villaggi. La partecipazione era importante e le orchestre ufficiali reclutavano i loro futuri musicisti e compositori. Le poetiche dei concorsi rivelavano dei temi puramente comici e scherzosi.

A partire da qui, si constata che i temi esclusivamente sociali e politici non sono i soli ad occupare il substrato della poetica chopi. D'altra parte, la musica come mezzo di comunicazione sociale non è d'esclusività dei chopi. Tuttavia l'importanza che questa componente ha avuto durante gli anni dell'occupazione portoghese e, al tempo del



FRELIMO<sup>35</sup>, l'imposizione di temi poetici fa della critica sociale un aspetto di grande importanza socio-culturale della musica chopi. Infatti, la grandezza del *timbila* risiede, forse, nella sua capacità di avere sistematicamente delimitato nel tempo e nello spazio le manifestazioni più importanti della vita collettiva, quelle che permettevano al gruppo di riattualizzare i valori e le credenze dove la conoscenza e il rispetto erano considerati come i garanti della sopravvivenza.

Il filosofo mozambicano Severino Elias Ngoenha (1992) sostiene che dopo l'ultima rivolta armata all'interno del Mozambico, ossia la grande insurrezione dello Zambese e la rivolta makonde del 1917, la resistenza mozambicana si è cristallizzata sotto forma poetica e musicale. In effetti, la resistenza all'interno del Mozambico ha continuato sottoforma creativa: le danze, la letteratura orale e la musica, grazie ai quali le persone esprimevano le loro preoccupazioni. Le canzoni che facevano sovente riferimento in maniera indiretta o implicita a esperienze e preoccupazioni collettive sono le più accessibili fra quelle manifestazioni. Esse rappresentano così il riflesso della coscienza popolare e dell'identità di un gruppo determinato. Per illustrare questo modo di scrivere la storia sociale ci si può riferire alle quarantasei canzoni che Hugh Tracey ha raccolto durante gli anni quaranta presso i musicisti chopi. Malgrado la grande importanza della sua opera, Tracey non ha prestato sufficiente attenzione all'importanza culturale e politica del corpo poetico che ha raccolto. Se è vero che le sue spiegazioni sono spesso molto esplicite, i suoi commenti vanno generalmente dalla stravaganza, alla compiacenza fino all'inganno. Due esempi saranno sufficienti per mostrare che è necessario analizzare il materiale da lui raccolto alla luce delle teorie sociali.

La quarta strofa della prima canzone del *ngodo* di Katini raccolto a Zavala nel 1940 ne è una prova (H. Tracey, 1948: 10):

*Hingawona inkupo wamaPortugezi  
MaPortugezi vahanya kumadanda ni tikuku.  
Cica pondo cingila!*

È ora di pagare le imposte ai portoghesi.  
I portoghesi che mangiano le uova e le galline  
Cambiami queste lire inglesi!

---

<sup>35</sup> *Frente de Libertação de Moçambique*; partito politico al potere dal 1975, momento dell'indipendenza del paese.

Tracey (1948: 10-11) commenta rilevando che la questione delle imposte “è un tema molto ricorrente nelle canzoni dei nativi” e la sua spiegazione della quarta strofa, secondo la quale gli operai emigrati ritornati dall’Africa del Sud si stupivano di dover cambiare le loro lire sterline alla frontiera contro gli scudi portoghesi con una commissione del dieci per cento, è molto chiara. Già a proposito della metafora centrale, le uova e le galline, ha detto solamente così:

*“The rightness of reference to the Portuguese as those who eat eggs and chicken will be wistfully admitted by every good Portuguese housewife in the district, of whom there may be a dozen or so. ...Had they add fish from the lakes as well, the picture of the available choice of proteins would have been complete! But with the memory of my hostess vividly in mind I would gladly return any day to sample again the hundred and one delicious disguises she has conjured up for this culinari trinity”* (H. Tracey, 1948: 10-11).

Ci sono molti commenti di questo genere e anche se la canzone è dimenticata Tracey conferma, senza volerlo, il lamento centrale che la canzone veicola: i portoghesi mangiano le uova e le galline e quindi non si preoccupano del futuro.

Il commento di Tracey (1948: 15) è ugualmente innocente a proposito di una canzone che attacca l’uso della brutale *palmatoria*, ossia la frusta:

*Cima ewo wubemba hiwo wonako  
NiMaportugezi wopeka manza  
Nivvasikati wacawpata nitingamu.*

Ecco un mistero  
I portoghesi ci picchiano sulle mani  
Noi e le nostre donne

La parola “mistero” utilizzata da H. Tracey è debole e dovrebbe piuttosto essere tradotta con la parola “arbitrio” e “ineffabilità”; il suo commento secondo il quale si trattava di una “lettera ben disposta” basata sull’opinione dei chopi che avrebbero preferito essere picchiati “nella parte specialmente equipaggiata dalla natura per il sacrificio” è tipica del rifiuto di non considerare seriamente il contenuto della canzone. Ci sono dunque serie ragioni oggettive per riesaminare il materiale da lui raccolto con la finalità di approfondire e di far luce sull’aspetto sociologico della realtà della società

chopi che Tracey aveva parzialmente considerato nella sua opera, privilegiando piuttosto l'interpretazione musicologica.

#### 4.1. Il nazionalismo etnico

I compositori degli *ngodo* studiati da Tracey, Katini, Gomukomu, Sauli Llova, Sipingani Likwekwe, erano musicisti professionisti. Le loro orchestre formate da diversi silofoni, musicisti e ballerini, per riunirsi avevano bisogno di una sorta di sponsor. A questo proposito Tracey (1948: 1-2) così scriveva:

*“In the Zavala district alone each of the eight more important chiefs has his own Ngodo of orchestra and dancers. ...Katini is the leader and composer at the kraal of the Paramount Chief Wani Zavala, and Gomukomu holds the same office at the kraal of Philippe we Mudumane Banguza, an important chief whose country, called Mangene, lies along the north-western boundary of the Zavala district”.*

Coloro che mantenevano le orchestre erano i capi nativi e il ruolo del maestro era in parte paragonabile a quello del buffone di corte. Le canzoni sottolineavano le prerogative speciali dei musicisti e il segreto dell'arte del compositore. Gomukomu cantava *“timbila takutsamba takuusa usiwana necihuma mirongo”* che significa “per suonare il *timbila* bisogna sognarlo” oppure, come diceva Simukuli, *“kusika timbila ngumaha ngu ndorovaMangeni vahihluti”* che significa “per comporre la musica bisogna sognarla”. La versione di Katini è l'espressione più viva di questo tema (H. Tracey, 1948: 27-31):

*Timbila takutsaba takuusa usiwana necihuma mirongo  
Ticisikwa nguKatini timbila  
Nangowamba necisinya*

La musica *timbila* è talmente espressiva che fa piangere  
Questa musica *timbila* di Katini  
Cantando e ballando

È tipico dei grandi compositori *timbila* comporre musica che sia contemporaneamente un vero dibattito sociale e che susciti delle grandi emozioni. Dicendo che la sua musica fa piangere, Katini voleva dire che essa trattava dei problemi

che toccavano profondamente le persone, le loro emozioni, i loro sentimenti. Non si trattava, tuttavia, di una musica melanconica, poiché, nonostante le lacrime, faceva pure cantare e ballare.

In ogni caso, non bisogna esagerare gli aspetti sociali del professionalismo dei musicisti e il sostegno dei loro mecenati. In effetti, i musicisti lavoravano i campi e costruivano le loro case come tutte le altre persone; erano anche soggetti alle imposte, al lavoro obbligatorio, al reclutamento nelle miniere del rand e ai cattivi trattamenti da parte della polizia e dei funzionari dell'amministrazione portoghese. Nelle loro canzoni in cui si lamentavano di tali trattamenti, i musicisti non si esprimevano in nome di un'élite, bensì della comunità in generale. A questo proposito Gomukomu si esprimeva così nel *ngodo* del 1942/43 (H. Tracey: 43):

*Manganakana marane mahungo  
Awu vomombako valungu,  
Tate wakwe kafuma.*

Voi capi dovete discutere delle questioni  
Quegli uomini chiamati bianchi  
Sono degli uomini comuni

Gomukomu solleva una critica contro il modo in cui i portoghesi “fabbricavano” le autorità tradizionali nel quadro della loro politica di governo indiretto. In effetti, malgrado le vicissitudini coloniali i chopi avevano conservato una vita politica relativamente centralizzata con capi potenti e autentici (D.J. Webster, 1975: 16). Anche Gomukomu fa una distinzione fra i capi legittimi secondo la successione e i capi “fantocci” imposti dai portoghesi. Allo stesso modo, quando Gomukomu protesta contro l'uso della *palmatoria* (frusta) degli ufficiali di giustizia, la sua vera rivolta non è “io musicista sono stato picchiato”, ma “perfino i capi sono stati picchiati.../L'arroganza di Julai che picchia anche i capi” (H. Tracey, 1948: 42).

Il rispetto di questi musicisti per la gerarchia legittima era tale che Sipingani Likwekwe non esita a manifestare contro il suo proprio protettore Chugela Chisiko (H. Tracey, 1948: 68):

*Awe, Cugela, woteka newukoma ucibanga nguwona wecilungu.  
Ukoma bwaNyaligolana neCugela!  
Ukoma bwaNyaligolana neCugela!  
Asiwanwo guli gaVani*

Tu, Chugela, sei fiero della tua posizione,  
 Ma sei un capo fatto dai bianchi.  
 Oh! I villaggi di Nyaligolano e di Chugela!  
 Oh! I villaggi di Nyaligolano e di Chugela!  
 È vergognoso che dobbiamo nasconderci dei Vani.

Vani è il capo supremo, Vani Zavala, protettore di Katini, di cui Sipingani Likwekwe ammirava la musica. Dato che il *ngodo* è un genere poetico radicato, la sua struttura impone in un certo modo esigenze nei contenuti delle canzoni. In altri termini, egli deve suonare un certo ruolo e rispettare le aspettative dell'assistenza. Un limite molto evidente di questo genere poetico è la predominanza maschile. Non solo gli *ngodo* non hanno partecipanti di sesso femminile, ma solamente due delle quarantasei canzoni di Sauli Llova e Gomukomu fanno riferimento alle esperienze delle donne.

Ogni *ngodo* contiene caratteristiche ben precise. Tracey rileva l'unità globale di ogni *ngodo* spiegandone l'origine con la descrizione della forma della composizione delle sezioni.

A sua opinione, i compositori cominciavano con i versetti – probabilmente i versi del *mzeno*, anche se Tracey non lo dice. La musica, essendo il chichopi una lingua tonale era suggerita dalle parole. Questo nucleo melodico era quindi trasferito sul silofono. Le melodie divenivano a loro volta il tema dell'accompagnamento orchestrale. Infine, il primo ballerino ascoltava la musica e cominciava a declinare gli schemi della danza per le altre sezioni (H. Tracey, 1948: 4-7). Ciò che Tracey non ha mai segnalato è che ogni *ngodo* ha un tema specifico. Il *ngodo* del 1940 di Catini per esempio comincia dopo l'introduzione orchestrale con l'entrata dei ballerini al ritmo delle parole già citate (H. Tracey, 1948: 10):

*Hingawona inkupo wamaPortugezi*  
*MaPortugezi vahanya kumadanda ni tikuku.*  
*Cica pondo cingila!*

È ora di pagare le imposte ai portoghesi.  
 I portoghesi che mangiano le uova e le galline  
 Cambiami queste lire inglesi!

La sezione seguente descrive un incidente occorso a Katini e a sua moglie. Il ballo propriamente detto è accompagnato dalle parole seguenti (H. Tracey, 1948: 14):

*Ooo, hinganipwa muteto,  
Hinganipwa muteto waVamakje.*

*Ooo, hinganipwa muteto,  
Hinganipwa muteto waVamakje.  
Amano waMazi wabwakide kupa wati pondo.*

*Amano waMazi wabwakide kupa wati pondo.  
Mihumbo yangu tata,  
Tipondo nati mana hayi?*

*Miumbo yangu tata,  
Tipondo nati mana hayi?  
Ooo, hinganipwa muteto,  
Hinganipwa muteto waVamadje.*

Oh, ho sentito gli ordini,  
Ho sentito gli ordini dei portoghesi.

Oh, ho sentito gli ordini.  
Ho sentito gli ordini dei portoghesi.  
Gli uomini! I portoghesi dicono: “Paga le tue lire”.

Gli Uomini! I portoghesi dicono: “Paga le tue lire”.  
Ma che meraviglia, padre!  
Dove le trovo le lire?

Ma che meraviglia, padre!  
Dove le trovo le lire?

Oh, ho sentito gli ordini,  
Ho sentito gli ordini dei portoghesi.

A questo punto, il tema del *ngodo* del 1940 è chiaramente definito. Si tratta della dominazione coloniale portoghese. Fino a qui ci si lamentava delle imposte e della violenza. La sezione seguente, la seconda danza, contiene versi sull'utilizzazione della *palmatoria* (frusta). Segue il *mzeno*<sup>36</sup> che si riferisce alla mancata osservanza da parte dei portoghesi, del processo legittimo della selezione dei capi. La sezione seguente sviluppa questo punto con la denuncia dell'ingerenza dei portoghesi negli affari della successione chopi.

---

<sup>36</sup> Il *mzeno* è il movimento più importante, eseguito con un ritmo lento. Dalla parola *ku-zena* che significa per l'appunto “suonare lentamente”.

#### 4.2. Il potere della musica

Nello *ngodo* di Katini, presentato all’inizio del 1943, il tema è l’orgoglio della cultura chopi e della sua musica (H. Tracey, 1948: 20):

*Ye Dawoti!*  
*Dawoti esulai ucagela Madikise.*  
*Unakugela kubwaka kavalungu vanga bala kokwe.*  
*Citombe unamona Madikise!*

Eh, Dawoti!  
 Dawoti interroga Madikise.  
 Ti parlerà dei nostri antenati.  
 Chitombe, accompagna Madikise!

Dawoti era un chopi che lavorava come funzionario nell’amministrazione portoghese e Chitombe era uno dei grandi antenati del popolo chopi. La doppia ironia della canzone è che dapprima, al posto di essere governato da Chitombe, i chopi sono stati governati dai portoghesi e, in seguito, per persone come Dawoti la storia della cultura chopi esiste solamente attraverso le ricerche archeologiche dell’amministrazione portoghese! Si tratta di un modo sarcastico di cominciare un *ngodo*, ma nella sezione seguente, “la chiamata dei ballerini”, Katini descrive come i musicisti chopi siano stati convocati nel luglio 1939 per divertire il presidente portoghese Carmona durante la sua visita di Stato in Mozambico (H. Tracey, 1948: 21):

*Lavamani zentu Zavala,*  
*Lavamani zentu Zavala hica ka Maguel.*

*Mzeno waMadikise,*  
*Ulawo ngoNgundwane kaMagule.*

Vieni popolo di Zavala,  
 Vieni popolo di Zavala, andiamo a Macule.

Il canto di Madikise,  
 Egli è chiamato a Macule da Ngundwane.

Magule è il nome chopi del luogo dove il capo supremo di Gaza, Gungunyane, grande nemico dei chopi, è stato sconfitto dal generale portoghese Mousinho de Albuquerque. A Magule i chopi e gli nguni di Gaza sono di nuovo in competizione, ma

questa volta in presenza del presidente portoghese e a livello culturale (D. J. Webster, 1975: 14). Il duello è descritto nella danza che giustappone due eventi completamente differenti. I primi quattro versi e gli ultimi due parlano dell'esperienza dei chopi come lavoratori immigrati nelle mine dell'Africa del Sud e dei pregiudizi dei capi africani al loro riguardo; mentre la terza e la quarta strofa si riferisce all'esecuzione delle canzoni davanti al presidente del Portogallo (H. Tracey, 1948: 23):

*Anga kaMalanje maniruketela miciwomba ciCopi,  
Edyani nengawomba ciSutu.  
Edyani nengawomba ciSutu.*

*Unahoka kaMagule Katini inkweta timbila  
Mwama Nkulu vasinya kuwona waCopi.  
MaEangana macipsuala woku “Ho-ho siyana”.  
Wacipindwa ngukulosa Nkoma.*

*Anga kaMalanje maniruketela miciwomba ciCopi,  
Edyani nengawomba ciSutu.*

Malanje dice “mi insultate quando parlate chichopi”,  
Parlerò quindi chisotho.  
Parlerò quindi chisotho.

Katini va a Magule a suonare il *timbila*.  
Il Presidente è contento di vedere i Wachopi.  
Alla fine i shangana sono restati per cantare i loro “ho-ho siyana”  
Per far sì che il Presidente possa capire.

Malanje dice “mi insultate quando parlate chichopi”,  
parlerò quindi chisotho.

Per la gioia di Katini, come dimostrano chiaramente il sesto, il settimo e l'ottavo versetto, i chopi hanno battuto i nguni di Gaza esattamente nel punto dove questi ultimi furono battuti dai portoghesi.

Ma cosa succede con i portoghesi? L'enfasi data al divertimento del Presidente portoghese può sembrare patetico, ma Katini era interessato alla natura dell'incontro. Anche se i portoghesi governavano ancora i chopi, essi erano culturalmente soggiogati. Questo trionfo è stato ottenuto non con il confronto aperto e con la resistenza, come avevano tentato a Magule i tristi shangana, ma attraverso discrete concessioni culturali.

Una volta precisati questi punti, Katini arriva al centro del suo argomento nel *mzeno*. Il tema principale è la visita che il musicista e la sua orchestra hanno effettuato a



Lisbona nel 1940 durante le festività del terzo centenario dell'Indipendenza del Portogallo (H. Tracey, 1948: 25):

*Asinyisilwe timbila hagarini hokamati aluwanje  
Inganni citsuula mawhaiye.*

Abbiamo composto nuove melodie per i *timbila* in mezzo al mare,  
Durante il viaggio verso le terre straniere.

Non poteva esserci più grande trionfo per l'orgoglio di un chopi che la vittoria della musica sulla politica e la guerra, per di più una musica consacrata al Portogallo. Al contrario di ciò che sostiene Tracey, Catini non fa commenti arbitrari, ma segue un'argomentazione complessa sulla natura e il tipo di risposte da dare alla dominazione portoghese. Per questo, si appoggia sulla storia recente del suo popolo per illustrare la sua tesi sulla capacità della loro musica di conquistare i conquistatori. Egli include nella sezione che segue il *mzeno* la canzone "Wani Zavala! Tacete, gente di Zavala" sul potere della musica di Catini di far piangere le persone. Finisce con una dimostrazione dell'autorità morale di quest'ultimo nella comunità, rivolgendosi alla fine del ballo, un avvertimento severo a proposito di un tentativo di sedurre i minorenni (H. Tracey, 1948: 28-29).

A partire da tutte queste considerazioni si può constatare che le canzoni chopi sono tematicamente ed esteticamente molto ambiziose. Tuttavia, a partire dalle prove presentate da Tracey e secondo la ricerca di terreno che abbiamo svolto in Mozambico, è difficile sapere con sicurezza se le canzoni degli *ngodo* rappresentino fedelmente l'opinione popolare poiché esse sono interpretate da professionisti che ancora oggi fanno parte di un'élite sociale. Ricordiamo che l'esperienza chopi è stata molto diversificata come già menzionato nella prima parte. Non hanno mai avuto un sistema politico unificato malgrado una cultura relativamente omogenea. Alcuni gruppi hanno beneficiato dell'aiuto portoghese per proteggersi dai nguni. Dopo la sconfitta di Gungunyane i chopi hanno costituito la maggior parte della mano d'opera in Africa del sud e a Lourenço Marques. Al contrario di altri gruppi, essi hanno mantenuto l'integrità della loro società e preservato in grande parte la loro economia rurale. Così i chopi sono entrati in contatto con diversi europei (portoghesi, inglesi, italiani, olandesi, tedeschi...) e con altri popoli africani (shangana, sotho e xhosa); per questo non potevano avere un unico nemico presente in tutti i luoghi. I *ngodo* non contengono un'espressione

uniforme, ma un insieme di preoccupazioni definite. Nonostante il fatto che, le quarantasei canzoni dello *ngodo* raccolto da Tracey siano l'opera di quattro compositori differenti e dunque la prima impressione sia di varietà e di contrasto, esse hanno in comune una preoccupazione centrale. La miglior maniera di illustrarlo è analizzare la forma con cui questo *ngodo*, all'inizio degli anni quaranta, tratta dell'esperienza dell'emigrazione verso l'Africa del Sud. In queste canzoni pochi riferimenti suggeriscono che tale esperienza sia stata sgradevole: "Vado a lavorare nelle miniere per guadagnare i soldi. Al mio ritorno acquisterò del sidro di cajù" dice una canzone "quando vado in città si vedono delle meraviglie, quando passo da Pretoria", riferisce un estratto di un *ngodo* registrato in Africa del Sud. "Se vado nelle miniere dove troverò il coraggio per salire sull'ascensore?" (H. Tracey, 1948: 68, 73 e 80). La maggior parte delle canzoni si riferiscono all'Africa del Sud e trattano dell'ambiente nelle miniere, soprattutto delle rivalità etniche (H. Tracey, 1948: 30):

*Hawula njowu!*  
*Uwalu jovelu masangana udyiwa ngwaSutu.*  
*Udyiwa ngwaSutu nimaxosa hakwambi uziva.*

Lasciate la pelle!  
Non ne resta niente, shangana!  
Gli shoto e gli xhosa hanno mangiato tutto e per noi non ne resta più.

Nelle miniere i nemici erano gli altri popoli africani. Per un'analisi più completa degli aspetti negativi del lavoro migratorio si deve ritornare allo *ngodo* composto da Gomukomu nel 1942-43. Gomukomu introduce il tema a partire dalla chiamata dei ballerini (H. Tracey, 1948: 41):

*Mahungwa a Filipe*  
*Akuna bala ndwendwe wasihora nana.*  
*Mahungwa a Filipe.*  
*Akutsamba kurwia nendwendwe!*

Filipe è dell'opinione  
Che le ragazze dovrebbero anche firmare e andare nelle miniere.  
È l'opinione di Filipe.  
Che bell'idea!

Si tratta di Filipe Banguza capo supremo nonché mecenate di Gomukomu. A partire dalla canzone seguente, il tono diventa più duro (H. Tracey, 1948: 43):

*Ha! Wieza fengetile fibando faka fengetile.  
Cingolela camaboi.  
Natanele konevune cilunge utzumbelako ugukule.*

Ah! Ci si arrabbia di nuovo! È sempre la stessa storia.  
Le ragazze più anziane devono pagare le imposte.  
Natanele parla all'uomo bianco perchè io possa restare.

La recriminazione è contro la circolare del Governo generale. Essa data dal mese di ottobre del 1942, la quale rendeva le leggi del lavoro molto più rigorose. Una delle conseguenze era l'aumento delle imposte anche per le donne. Filipe Banguza, come capo riconosciuto dallo Stato portoghese, aveva fra l'altro l'obbligo di percepire le imposte. Natanele era un recrutatore. L'argomento di Gomukomu è in seguito verbalizzato nel *mzeno*. Gomukomu spiega che il problema dell'aggravamento delle condizioni di lavoro deve essere compreso nel contesto della guerra (seconda guerra mondiale) (H. Tracey, 1948: 47):

*Bladifulu walungu wacilwa.  
Fo nyawu nguni rketela Matijawo.*

Questi matti di bianchi si stanno battendo.  
Matijawo dice che sono come bestie a quattro zampe.

Questo *ngodo* fa riferimento agli effetti locali del lavoro migratorio, ma non senza riferimento alla vita nelle miniere e neppure alle dure condizioni di lavoro e ai salari da miseria. Al contrario, si interessa ai metodi di reclutamento e alla violenza; ciò che conta è la minaccia che pesa sulla comunità chopi.

I *ngodo* sembrano inglobare una grande diversità di temi. Tuttavia questa impressione è ingannatrice, poiché essi esprimono una preoccupazione fondamentale per la salute della “nazione” chopi anche se tale termine appare solamente una volta nelle quarantasei canzoni come designazione linguistica: l'identità chopi o meglio del popolo chopi è la preoccupazione centrale e unica alla quale si riferisce tutto il resto. Riassumendo, i *ngodo* esprimono un sentimento di nazionalismo etnico.

Si può argomentare che i capi chopi formavano un'élite tradizionale, che gli artisti rappresentavano in qualche modo musicisti di corte e che il nazionalismo etnico del *ngodo* è indissociabile da un gruppo che cerca di perpetuare la sua posizione. Tuttavia,

questo nazionalismo nasconde altri aspetti. Da un lato, riflette i conflitti storici con i *nguni* di Gaza che, come gli shangana, sono attaccati in più canzoni. Dall'altro lato, si tratta di una reazione contro l'esperienza del lavoro nelle miniere. A questo proposito bisogna sottolineare che il lavoro migratorio è parte integrante della vita comunitaria dei chopi, che facevano del contratto di impiego una specie di seconda iniziazione per la quale i giovani dovevano passare prima di accedere all'età adulta. È ancora più importante notare che questa seconda iniziazione ha condotto a un rinforzo dell'identità: (Fuller, 1955: 242 e D. J. Webster, 1975: 20, 81-83). La maggior parte dei chopi sembra aver finito per identificare le loro preoccupazioni con quelle dei capi legittimi diventati dei veri simboli della storia e dell'integrità della nazione.

Ma ciò che è ancora più importante è certamente l'aspetto positivo e anti-coloniale del nazionalismo chopi. Nello *ngodo* la mira degli attacchi più feroci sono i rappresentanti dell'autorità portoghese come gli ufficiali di giustizia

*Awe Lakeni, ntimangade lahle  
Mwana Nyamandane watisa!*

Tu Lakeni, sei nero come il carbone  
Figlio di Nuamandane, sei un terrore!

Gli ingaggiatori di mano d'opera:

*Hinganyengisa varurela vatsulaku kwawe,  
Vnagati ki tava cingamula vanazumba mtini.*

Ascoltate, sono scappati verso i villaggi,  
Per non essere arruolati.

E i funzionari di Stato con le loro esigenze di rispetto (H. Tracey, 1948: 41, 59, 55):

*Hinganibfa hidanwe Cigombeni  
Ingahoma "Mbo dia" majaha hinanga tibva kunyeneswa.*

*Vangati Makarite nete Bubwane  
Vanga tawa "Mbo dia".*

*Vangati Makarite nete Bubwane  
Vanga tawa "Mbo dia".*

*Vanatsula Cisikwini tailani hica bayeta.*

Ascoltate le canzoni del villaggio di Chigombe,  
È noioso sempre dire “Bom dia” (buongiorno).

Makarite e Bubwane sono in prigione  
Perchè non hanno detto “Bom dia”.

Makarite e Bubwane sono in prigione  
Perchè non hanno detto “Bom dia”.

Sono dovuti andare a Chisiko per dire “Bom dia”.

I chopi credono in una nazione chopi capace di risolvere tutti i suoi problemi. In tutti i *ngodo* si trovano riferimenti ai due sistemi di autorità. Da un lato, una rappresentazione della nazione chopi con i suoi capi legittimi, i suoi anziani consiglieri e i suoi musicisti professionisti; dall'altro, gli usurpatori del potere: gli amministratori, gli ufficiali di giustizia, i poliziotti, i reclutatori di mano d'opera, gli strozzini delle imposte, ecc. Al di sopra di tutto c'è il senso dell'identità chopi che li distingue dagli altri popoli con i quali sono in contatto (D. J. Webster, 1975: 8-9).

### **PARTE III - LA RICERCA DI CAMPO**

#### **5. I GRUPPI TIMBILA**

Abbiamo effettuato uno studio di terreno intenso e sistematico nelle tre zone di attività musicale chopi, vale a dire nella città di Maputo, dove si trova la “Companhia Nacional de Canto e Dança”, il “Timbila ta Xipamanine” diretto da Felisberto Massangai; a Zavala, situata a 400 km dalla capitale Maputo, dove abbiamo cercato di censire i gruppi *timbila* esistenti e dove abbiamo lavorato con il gruppo “Timbila ta Zavaleni”; e in Africa del Sud, dove ha risieduto per molti anni e vi è ritornato per la sua pensione dopo un periodo trascorso a Quissico.

Questo terreno ci ha permesso di seguire da vicino soprattutto il “Timbila ta Xipamanine” con il quale, oltre che col capo, ci siamo a lungo intrattenute con i diversi musicisti. Inoltre, abbiamo registrato diverse canzoni cercando di individuare le origini di ogni pezzo e le influenze subite.

Abbiamo seguito il “Timbila ta Venâncio Mbande”, cercando di approssimarci della manifattura dello strumento *timbila*, dell’influenza musicale che il *leader* ha subito sia dagli antenati, sia dagli etnomusicologi contemporanei, in particolare Andrew Tracey, figlio di Hugh Tracey. Da notare che Mbande ha lavorato per più di trent’anni nelle miniere dell’Africa del Sud ed è là che si è fatto conoscere come musicista di grande talento.

Infine, abbiamo compilato una biografia musicale del giovane Simão Nhacule, il quale ha la particolarità di essere nato a Zavala presso la famiglia degli Mbande dove è stato iniziato dapprima alla musica *ngalanga* e poi alla musica *timbila*; si è in seguito inserito nel “Timbila ta Xipamanine”, ha inciso un CD di musica *timbila* di sua composizione e attualmente fa parte del “Grupo Nacional di Canto e Dança”, gruppo ambasciatore della cultura nazionale all’estero.

### 5.1. Il gruppo “Timbila ta Venâncio Mbande”

Esistono ancora oggi diversi gruppi musicali chopi, gli uni s’ispirano alla grande tradizione del passato, gli altri tendono ad avvicinare la musica tradizionale a quella moderna, in particolare al jazz. Di tutti quelli con i quali siamo entrati in contatto, il gruppo di Venâncio Mbande più assomiglia ai grandi gruppi del passato descritti da Padre Fernandes, da Hanri-Alexandre Junod, da Margot Dias, da Ilidio Rocha, da Amândio Dide Mungwambe e soprattutto da Hugh Tracey.

Abbiamo incontrato Venâncio Mbande e il suo complesso, il “Timbila ta Venâncio Mbande”, durante la loro tournée europea, dapprima a Ginevra durante la “Festa della Musica” ed in seguito a Basilea, nel quadro del “Festival delle Musiche Africane”. È composto da ventidue artisti, dieci musicisti e dodici ballerini, tutti provenienti essenzialmente dalla regione di Quissico e tutti sotto contratto a durata determinata alla “Impala Platinum Ltd.” di Rustenburg, compagnia mineraria dell’Africa del Sud. Il carattere temporaneo, vedi pure precario dei contratti di lavoro, fa sì che l’orchestra graviti attorno alla figura di Venâncio Mbande, unico membro stabile del gruppo, già importante per il suo ruolo di fondatore, direttore e compositore.

Mbande appartiene ad una vecchia famiglia di musicisti: prima di lui, suo padre era già compositore e musicista rinomato a Quissico. Secondo la sua testimonianza egli ha imparato a suonare e a comporre nel suo proprio habitat familiare. Fino all’età di diciotto anni circa le sue esibizioni si sono limitate al villaggio di Quissico, fino a quando ha ottenuto un contratto di lavoro in Africa del Sud. Mbande afferma che in questo paese “ovunque ci fossero dei chopi c’era anche il *timbila*”; la musica costituiva infatti uno dei pochi momenti di rilassamento e di sfogo per i minatori chopi. Durante i lunghi anni trascorsi in Africa del Sud, Mbande ha conosciuto diverse miniere e conosciuto diversi gruppi musicali, fino al momento in cui si è sentito pronto a fondare il suo gruppo e a trasmettere i suoi criteri musicali<sup>37</sup>. È nella Repubblica del Rand che

---

<sup>37</sup> Nonostante Mbande discenda da una grande famiglia di musicisti, l’attaccamento alla “tradizione”, come spesso succede, si manifesta fortemente con l’esperienza dell’emigrazione. Dopo aver suonato con diversi gruppi *timbila* presenti nei compound, Mbande sente di poter cominciare un’avventura musicale propria: inizia così a comporre (letteralmente) poemi e musiche per i suoi *ngodo*. Rapidamente si afferma non solo come musicista di grande talento, ma anche come grande compositore. Come ha spiegato H. Tracey, ogni villaggio possiede un’orchestra *timbila* accordata in modo simile ma non esattamente uguale, tipico della manifattura dello strumento, e le tecniche di esecuzione, variano anche leggermente da regione a regione. Mbande, con il suo gruppo, può applicare non solo la tradizione appresa a Quissico, suo villaggio di origine, ma volendo, anche integrare le esperienze apprese durante il soggiorno sudafricano.

Mbande farà l'essenziale della sua carriera musicale, ma anche della storia recente del suo popolo e del ruolo della musica nella società. Il musicista e compositore Mbande si rivelerà come uno dei veri eredi della musica chopi di altri tempi. A questo titolo merita l'attenzione del grande specialista della musica chopi Andrew Tracey, che l'ha sostenuto e fatto conoscere nel mondo intero. D'allora in poi egli effettua numerose tournée in Europa, è stato lettore negli Stati Uniti e in Olanda, ha partecipato ad alcuni film e ha registrato vari CD. Per molto tempo era relativamente più semplice incontrare il "maestro Mbande" in Belgio, in Olanda, in Svizzera che a Quissico o a Zavala. Alcuni anni fa è andato in pensione, ha quindi lasciato la miniera del Rustenberg e ha fatto ritorno a Zavala dove già da alcuni anni stava sviluppando il grande progetto di aprire una scuola di *timbila* ... dalle ultime notizie che abbiamo ricevuto dal Mozambico, sembrerebbe che Venâncio Mbande abbia lasciato Zavala per godere la sua pensione in Africa del Sud, paese dove, lo ricordiamo, ha passato la maggior parte della sua vita.

#### 5.1.1. L'osservazione partecipante

A partire dal nostro primo incontro a Ginevra con il gruppo "Timbila ta Venâncio Mbande" ci siamo interessate agli strumenti musicali, ciò che ci ha poi condotte a ricercare se questi musicisti sradicati dal loro ambiente geografico e culturale svolgano sempre un ruolo importante in seno alla società chopi. Inoltre, lo studio degli strumenti ci avrebbe soprattutto permesso di sapere a quale tipo di cultura materiale (mozambicana o sudafricana), e a quale ambiente umano e tecnologico questi musicisti facevano riferimento.

Il primo elemento che differenzia il "Timbila ta Venâncio Mbande" dai gruppi del passato, come per esempio quelli descritti da Hugh Tracey, da Margot Dias, da Elidio Rocha e da Amândo Dide Mungwambe, come pure dai gruppi attuali che noi stesse abbiamo studiato, quindi il "Timbila ta Xipamanine" e il "Timbila ta Zavaleni", è la quantità, cioè il numero di strumenti utilizzati nell'insieme musicale. In effetti, contrariamente ai cinque, o sei tipi di *timbila* di cui parla la letteratura sulla musica chopi, Mbande ne utilizza solo tre, corrispondenti a tre registri differenti: *sanje*<sup>38</sup> per i

---

<sup>38</sup> *Sange o sanje*. Si tratta di un *timbila* che assomiglia a un *chilanzane* ma in generale ha fra quattro e sei note in più del primo a sinistra del *hombe* (nota situata tra il si e il do), cioè delle note più gravi. L'*hombe* è la tonica, la sola nota del silofono *timbila* ad avere un nome specifico. Tutte le altre note sono



piccoli silofoni acuti, *dibhinda*<sup>39</sup> per quelli dal registro medio e *chinzumana*<sup>40</sup> per i grandi strumenti che forniscono i bassi. L'orchestra di Mbande è così composta da tre tipi di *timbila*: due *chinzumana*, sei *sanje* e due *dibhinda*. I *chinzumana* hanno tre lame mentre i *debhinda* ne hanno dieci, mentre il *sanje* di sinistra ne ha sedici e il suo corrispondente di destra ne ha diciannove. Il *sanje* centrale ne ha diciassette e il penultimo di destra ha addirittura diciannove lame.

Ci siamo dapprima interessate al conoscere la ragione dell'uso limitato dei tipi di strumenti. Per rispondere a questa questione (e ad altre ancora) ci siamo indirizzate direttamente a Venâncio Mbande. Infatti, il contatto con questo personaggio si è rivelato epistemologicamente interessante. Ma quale può dunque essere il valore epistemologico delle conoscenze e delle informazioni raccolte presso un individuo che un cursus particolare e soprattutto il contatto con il mondo occidentale ha insegnato a sapere ciò che gli antropologi si aspettino da lui?

Abbiamo dapprima preso contatto con il *tour manager* al fine di poter intervistare il gruppo durante il loro passaggio a Ginevra e a Basilea. Al nostro arrivo eravamo attesi dal *leader* che ci ha accolte con sorpresa in un buon inglese e con la sicurezza di qualcuno che ha l'abitudine delle relazioni pubbliche. Ci siamo dati appuntamento all'hotel dopo lo spettacolo. Come si confermò in seguito, il nostro interlocutore che conduceva lui stesso la nostra prima intervista, era un personaggio fuori dal comune. Noi lo lasciammo deliberatamente condurre l'incontro al fine di poterne trarre il più gran numero possibile d'informazioni. Tuttavia, alla fine di questo primo incontro siamo restate con la sensazione di aver già sentito ciò che il nostro interlocutore pensava che noi volessimo sentire, in altre parole, ciò che ci farebbe piacere sentire. In più, avemmo la sensazione di ascoltare ciò che avevamo a più riprese letto nel libro di Hugh Tracey. La voglia di fare piacere e del "Hugh Tracey dixit" si è riconfermato nei nostri contatti posteriori ed anche durante i contatti che abbiamo avuto con gli altri musicisti in Mozambico. Questo fatto associato allo spazio geografico dove doveva svolgersi il nostro lavoro di campo (hotel, teatro, università, miniere, amministrazione, sede del

---

menzionate non secondo il suono che producono ma secondo il luogo numerico occupato in relazione alla nota fondamentale *hombe*. È pure la nota di base per accordare le altre note dello strumento.

<sup>39</sup> *Dibhinda* o *debiinda*. Utilizzeremo indifferentemente le due scritture, salvo quando si tratta di una citazione. *Timbila* con un'accordatura grave, comincia un'ottava sotto l'*hombe* (nota situata tra il si e il do).

<sup>40</sup> *Chinzumana*, *chinzomana*, *chikhulu*, *gulu* o *kulu*. Il silofono più grande, ma con solo tre o quattro note. Domanda una tecnica d'esecuzione completamente differente dagli altri *timbila* e il *timbileiro* (musicista) resta in piedi.

partito politico, ...) ci ha fatto ulteriormente comprendere che l'alterità con la quale eravamo confrontate non era più ciò che era stata e così pure il nostro "campo". L'epoca in cui lo spostamento geografico verso terre lontane e il dialogo con un soggetto di cultura differente avevano di per se stessi una dimensione antropologica, era ormai passata. Bisognava capire che il soggetto del nostro studio, l'alterità, poteva anch'esso prendere un aereo e venire al nostro incontro esattamente là dove ci trovavamo (Ginevra o Basilea) ma soprattutto comprendere che le vere informazioni suscettibili d'avere un valore antropologico serio, non potevano mostrarsi a noi solamente dopo aver sorpassato la dimensione europea del non-europeo per arrivare a una vera dimensione di scambio interculturale. Questo approccio presuppone ciò che noi definiamo oggi un'"osservazione partecipante".

### 5.1.2. I diversi tipi di *timbila*

Dopo molti contatti pazienti e prudenti con Venâncio Mbande e gli altri membri del suo gruppo, il primo risultato tangibile al quale siamo arrivate è stata la confessione dello stesso Mbande di non aver mai conosciuto gli silofoni *dole*<sup>41</sup>. Questa informazione c'è stata in seguito confermata da altri musicisti di Quissico che abbiamo incontrato a Maputo e a Inhambane. È curioso che Mbande, iniziato alla musica fin dalla più tenera infanzia nel suo Quissico natale e in seguito nelle diverse "scuole" stabilite in Africa del Sud non abbia mai visto il tipo di silofono qui citato. Bisogna notare tuttavia che gli specialisti della musica chopi non sono d'accordo fra loro quanto al numero esatto di tipi di *timbila* esistenti. Per Hugh Tracey (1948: 57) esistono sei tipi di *timbila*: *chilanzane*<sup>42</sup> *sanje*, *dole*, *debiinda*, *mabingue* (o *mbingwe*) e *chikhulu*. Tuttavia nelle descrizioni delle orchestre si può constatare che i gruppi non posseggono mai tutti i tipi di *timbila*: i grandi insiemi corrispondenti in generale a un grande *regulado* (amministrazione) possiedono da quattro a cinque tipi differenti di *timbila* e i più piccoli possiedono solamente tre e qualche volta quattro differenti tipi di strumenti.

Margot Dias (1956: 56), a sua volta, parla che di cinque tipi di *timbila*, anche tra le grandi orchestre composte da sedici o diciassette strumenti; sono il *chilanzane*, *sanje*,

<sup>41</sup> *Mbingwe* o *dole*. *Timbila* che possiede fra nove e sedici note. Strumento poco usato nelle orchestre poiché richiede una tecnica molto particolare. Utilizzato al contrario nelle musiche di carattere rituale come per esempio i riti d'iniziazione o di circoncisione dei ragazzi.

<sup>42</sup> *Chilanzane* o *malanzane*. Strumento che può avere fra quattordici e quindici note, di cui la più grave si chiama *hombe*, *dawumbila* o *number one*; è la nota fondamentale.

*dole*, *debiinda* e *chikhulu*. Tuttavia menziona un sesto strumento chiamato *mbingwe* che sarebbe esistito nel passato; purtroppo anche lei ci rimanda immediatamente all'opera di Hugh Tracey. A partire da questo non si sa se lei abbia un'altra fonte di informazione rispetto a quella che H. Tracey cita nel suo libro.

Ilidio Rocha (1962), nella sua ricerca di campo condotta durante molto tempo, soprattutto a Zavala e a Homoine, ha visto solamente cinque tipi di strumenti: *chilanzane*, *sanje*, *dole*, *debiinda* e *chikhulu*. Inoltre non ha potuto confermare presso i musicisti chopi, anche i più anziani, l'esistenza dello *mbingwe* menzionato da Tracey. Bisogna quindi prendere atto che Margot Dias e Ilidio Rocha non hanno mai visto il *timbila mbingwe*. Ora, il musicologo mozambicano d'origine chopi Amândio Dide Mungwambe nella sua tesi sostenuta nel 1972 parla anch'egli di cinque strumenti:

1. *chilanzane*           ou *malanzane*
2. *sanje*               ou *sange*
3. *mbingwe*           ou *dole*
4. *dibhinda*
5. *chikhulu* *gulu*, *kulu*   ou *chinzumana*

Da notare che, per Mungwambe *mbingwe* e *dole* sono solo due denominazioni differenti per lo stesso strumento, fatto che diminuirebbe il numero di tipi di strumenti esistenti. Ciò significherebbe che Hugh Tracey avrebbe in realtà visto nelle grandi orchestre cinque tipi di *timbila* e non sei. Inoltre, questo spiegherebbe perché Margot Dias e Ilidio Rocha non avrebbero mai visto lo *mbingwe*, sesto strumento menzionato da Tracey, in quanto in realtà si tratterebbe del *dole*. Sempre secondo Mungwambe (1972: 79-80) il *timbila mbingwe* o *dole* è poco utilizzato poiché richiederebbe una tecnica abbastanza complicata nelle esecuzioni orchestrali. In diversi complessi sarebbe addirittura soppresso senza che tuttavia la sua assenza si faccia percepire. Supponendo che il musicologo mozambicano abbia ragione, il numero più importante di orchestre *timbila* sarebbe composto solamente da quattro tipi di silofoni: *chilanzane*, *sanje*, *dibhinda* e *chikhulu*.

Le ricerche di terreno che abbiamo svolto in Mozambico non ci hanno permesso di sormontare questa difficoltà poiché il gruppo *timbila* di Xipamanine, con il quale abbiamo lavorato a lungo, utilizza solamente tre tipi di strumenti: *chilanzane*, *dibhinda*

e *chikhulu*. Notiamo, nonostante ciò, che non si tratta degli stessi tre tipi utilizzati dal gruppo di Mbande.

Anche il gruppo di Zavala (“*Timbila* ta Zavaleni”) con il quale abbiamo lavorato utilizza solamente tre tipi di silofoni: *chilanzane*, *dibhinda* e *chikhulu*.

<u>Mbande</u>	<u>Xipamanine</u>	<u>Zavaleni</u>
<i>dibhinda</i>	<i>dibhinda</i>	<i>dibhinda</i>
<i>chinzumana</i>	<i>chikhulu</i>	<i>chikhulu</i>
<i>sanje</i>	<i>chilanzane</i>	<i>chilanzane</i>

Da notare che il gruppo di Zavala e quello di Xipamanine i cui musicisti sono tutti originari di Zavala, utilizzano esattamente i tre stessi tipi di strumenti, mentre il gruppo di Mbande, i cui musicisti sono di Quissico, utilizzano silofoni differenti: *chinzumana* e *sanje* al posto di *chikhulu* e *chilanzane*. Tuttavia sappiamo, guardando il dizionario musicale di Tracey, che *chinzumana* e *chikhulu* sono due differenti denominazioni per lo stesso strumento! Le ragioni di queste differenti denominazioni devono probabilmente essere ricercate nelle differenti tradizioni musicali delle regioni abitate dai chopi. In effetti, se è vero che il *timbila* è presente su tutto il territorio chopi è nondimeno vero che gli strumenti e la maniera di suonarli variano da distretto a distretto. Felisberto Massangai, compositore e direttore dell’insieme di Xipamanine e già membro del “Gruppo Nazionale di Canto e Danza” come pure partner del “Grupo Timbila Eduardo Durão” ritiene che ogni zona chopi abbia la sua musica. Ciò comprenderebbe l’uso proprio del numero e del tipo di strumenti nell’orchestra, una disposizione propria degli strumenti e una maniera specifica di suonare. Aggiunge che un musicista *timbila*, attraverso una semplice melodia o particolari tipi di strumenti utilizzati, potrebbe riconoscere l’origine distrettuale del gruppo in questione.

Secondo i suoi stessi abitanti, la terra chopi è etnologicamente divisa in due gruppi: i valente e i vachopi. I valente vivono tra la zona di Xai-Xai, capitale della provincia di Gaza, abitata in maggioranza dagli shangana, e la zona di Manjacaze. In questa ultima gli elementi chopi e shangana sono talmente imbricati che è praticamente impossibile distinguere gli uni dagli altri. Qui i tre tipi caratteristici di silofoni sono il *secanajo*, il *munhequera* e il *gulo* o *chikhulu*. Gli shangana e i chopi del sud considerano l’insieme di questi tre silofoni come una “fanfara” completa. Secondo la

testimonianza di Philippe Junod (1947), nei distretti della provincia de Gaza dove i chopi e gli shangana vivono insieme, si trova nella stessa orchestra si trovano *timbila* chopi accanto a *marimba* shangana<sup>43</sup>. Possiamo dunque concludere che malgrado il tempo passato in Africa del sud, il legame musicale primordiale si trova nella terra natale. Il gruppo di Mbande è essenzialmente formato da musicisti di Quissico dove l'orchestra è essenzialmente formata dal *dibhinda*, dal *sanje* e dal *chinzumana*. Talvolta durante i grandi incontri distrettuali le orchestre di uniscono; tuttavia l'impresa non è facile, dapprima perché ogni gruppo vuole mantenere e rispettare la sua tradizione, pensando anche che sia la più bella, e poi perché le diverse orchestre non sono mai accordate esattamente alla stessa tonalità.

Il riferimento alla terra natale non si limita al numero di strumenti utilizzati nell'orchestra ma tocca ugualmente la cultura materiale e le conoscenze tecniche della società chopi. Infatti, se è vero che ogni musicista è proprietario del suo strumento, è nondimeno raro che Mbande controlli personalmente che ogni strumento sia costruito con il materiale d'Inhambane (cultura materiale) e il sapere fare (*savoir faire*) sia quello dei vecchi costruttori chopi (conoscenze tecniche). Ricordiamo che diversi gruppi, in Africa del Sud, a Maputo o a Inhambane utilizzano per la costruzione degli strumenti, materiali di fortuna, come bidoni di benzina o qualsiasi tipo di legno per la struttura del *timbila* e latte di conserva per le casse di risonanza. Il risultato è che questi tipi di strumenti non arrivano a produrre il suono di ciò che Mbande ritiene un vero *timbila*.

Per familiarizzarci con questo strumento ne abbiamo comprato uno a Zavala presso uno degli ultimi fabbricanti di *timbila* chiamato Chimbanva Wa Zavala, la cui reputazione è indiscutibile. Ci siamo assicurate che il nostro *timbila* era costruito con il legno *mwenje* e la tecnica tradizionale. Abbiamo anche cercato di imparare a suonare questo strumento con i consigli di Felisberto Massangai. Secondo Chimbanva Wa Zavala la fabbricazione di un *timbila* comincia con la preparazione di una base rettangolare in legno, di una lunghezza di circa 180/200 centimetri per otto di larghezza con uno spessore di due centimetri; sono le dimensioni di un *timbila* di sedici a diciotto lame. In seguito, si praticano dei buchi laddove sono fissati i frutti secchi *masaala*. Si fa un buco di circa due centimetri di diametro nel frutto verde, lo si svuota del suo contenuto e lo si lascia essiccare al sole per qualche giorno. Due piccoli buchi sono

---

<sup>43</sup> Silofono di costruzione molto simile al *timbila*, anch'esso munito di casse di risonanza. Queste ultime sono realizzate con i frutti *masaala* (*strychnos spinosa*).

anche praticati parallelamente al grande: essi servono a fissare i *masaala* alla barra. Bisogna in seguito allineare i *masaala* dal più grande al più piccolo sulla tavola e prendere le misure per poi procedere alla perforazione dei buchi. Si può allora fissare i frutti alla tavola con filo di palma introdotto nei due piccoli buchi laterali del *masaala* corrispondenti a quelli praticati a lato dei grandi buchi della tavola. Per ben assicurare la stabilità dei frutti, li si avvolge al punto di contatto con la barra di legno con un prodotto composto di cera di un tipo di ape che costruisce il suo alveare sotto terra e di un insetto notturno, che viene bruciato, chiamato *chinhesse* ou *anhese*; in lingua chopi questa cera si chiama *pula* o *polaiapembe*.

Perpendicolarmente al punto di fissazione del frutto, si pratica un altro buco rifinito con la cera e dove si monta una membrana. Questa membrana è tradizionalmente fabbricata a partire dalle budella del ratto della foresta; oggi si utilizzano più frequentemente le budella di mucca o anche sacchi di plastica trasparente. Attorno alla membrana s'incolla, sempre con la cera, un piccolo *masaala* che serve a proteggere la membrana per esempio durante il trasporto o dal vento, come pure per dirigere il suono.

Sulla parte superiore della tavola di legno, cioè dal lato opposto a quello dove sono stati fissati i *masaala*, si mettono le “scale”, bastoncini di legno, a un intervallo di due note, per potervi attaccare in seguito le lame (note). Queste stanghette hanno due piccoli buchi centrali dove si fa passare un filo di palma in concomitanza con i due piccoli buchi della tavola, gli stessi d'altronde che sono già stati utilizzati per fissare i frutti. Anche le barrette vengono forate lateralmente per far passare un filo di cuoio di mucca che attraversa lo strumento musicale da un lato all'altro nel senso della lunghezza, e questo dai due lati. Sovente il filo piazzato dal lato del musicista è una corda; nessuno ha saputo indicarci perché da un lato si usa un filo di cuoio e dall'altro una corda. In seguito, si procede alla montatura dei “piedi” dello strumento che sono fissati alla struttura o scheletro del *timbila*. Allo stesso posto si posa anche il “braccio”: là dove i *masaala* sono piccoli si mettono le braccia più piccole e là dove sono grandi si mettono le braccia più grandi. Le due braccia sono allora rilegate fra loro da un bastone di legno. Bisogna notare che, in origine, le due braccia laterali e il manico erano sostituiti da un arco di legno. Il fabbricante di *timbila* di Zavala non ha saputo spiegarci la ragione di questo cambiamento ma abbiamo notato che i piccoli *timbila* giocattolo che si trovano al mercato sono ancora fabbricati con questo arco. In ogni caso, la

funzione è restata la stessa. Dapprima il manico serve per poter suonare lo strumento in piedi; poi, quando si suona seduti – la maggior parte delle volte – i musicisti hanno l'abitudine di mettere una gamba all'interno dello strumento, naturalmente senza toccare le lame, per assicurare la stabilità del silofono che potrebbe facilmente cadere durante l'energica esecuzione delle canzoni.

A questo stadio resta solo da preparare le lame fabbricate a partire dall'albero *mwenje*. Ci si preoccupa dapprima di non tagliare l'albero in modo arbitrario; si devono seguire le vene della pianta per approfittare del legno e delle sue proprietà. Si preparano quindi lame di legno già assomiglianti al prodotto finito, le quali devono restare al sole per tre o quattro giorni. In seguito le lame sono trattate al calore del fuoco per alcune ore e in fine accordate.

Da un punto di vista strettamente musicale, si accordano i nuovi strumenti a partire dai vecchi strumenti ancora esistenti appartenenti a musicisti del passato. A Zavala abbiamo incontrato il nipote del famoso Catini che ha ereditato il silofono del suo celebre antenato. Ci ha poi spiegato che tutti gli strumenti nuovi sono accordati a partire dalla nota principale *hombe*<sup>44</sup> dello strumento di Catini. Non ne abbiamo saputo di più rispetto ai criteri ai quali Catini e gli altri musicisti della sua epoca avrebbero ubbidito per accordare i loro *timbila*.

L'accordatura si ottiene limando abilmente le lame al centro e alle estremità del lato inferiore per rendere il suono più grave o più acuto. Il buco per attaccare le lame è praticato nel punto dove la lama vibra di meno. Le lame sono poi disposte in fila, dalla più grande alla più piccola in corrispondenza del foro praticato nella struttura e dove dal lato opposto sono fissati i *masaala* che fanno da cassa di risonanza; la lama più acuta si trova a destra del musicista. Sembrerebbe che nel passato i chopi preferissero situare le note gravi a destra. Le lame non toccano il legno della tavola dorsale; esse sono sospese con corde di cuoio. Le corde sono sostenute fra ogni lama con le stanghette di legno su cui abbiamo parlato sopra.

I magli con i quali le lame sono battute sono bastoni di legno la cui estremità possiede una testa di gomma estratta dalla seve degli alberi *landolphia kirkii*. La testa dei magli varia in funzione della grandezza e durezza, secondo il genere di strumento che si vuole suonare. Il musicista può utilizzare i maillets di differente qualità per ogni mano. Oggi si utilizzano più spesso i fili di gomma ricavati da vecchi pneumatici.

---

<sup>44</sup> Anche chiamata *dawumbila* o *number one* ; è la nota fondamentale, situata tra il si e il do.

Il numero di lame in un *timbila* varia da uno strumento all'altro. Nell'insieme “Timbila ta Venancio Mbande” il *chinzumana* ha tre lame, i *dibhinda* dieci e i *sanje* ne hanno rispettivamente sedici, diciassette e due silofoni diciannove note. Ciò che invece è comune a tutti i *timbila* è l'*hombe*, la nota considerata centrale a tutti gli strumenti e che corrisponde al do centrale un po' più grave o a un si un po' più acuto.

## 5.2. Il gruppo “Timbila ta Zavaleni”

Durante le estati 1995 e 1996 abbiamo soggiornato in Mozambico per effettuare la nostra ricerca di terreno. In seguito ai cambiamenti politici sopraggiunti negli ultimi anni, in particolare gli accordi di pace fra il FRELIMO<sup>45</sup> e la RENAMO<sup>46</sup> seguiti dalle elezioni democratiche, ci è stato possibile malgrado qualche esitazione e malgrado la paura delle mine anti-uomo sparpagliate nel paese, di recarci a Zavala, cuore della musica chopi. Evidentemente, la prudenza era di rigore poiché si respirava ancora un clima di tensione e di conflitti. Ci si fidava poco di tutti e essere bianca poteva essere una ragione supplementare a causa del ruolo svolto dai boeri dell'Africa del Sud nel conflitto mozambicano. Il nostro aereo in provenienza dall'Europa via Johannesburg si posò a Maputo. Le persone si rifugiavano nella capitale per scappare dalle campagne dove la guerra era più atroce; questa città, che fino al 1975 era abitata da circa 250 mila persone, non aveva le infrastrutture sufficienti per accogliere i due milioni di individui che attualmente sembravano risiedervi. Cresce quindi l'insalubrità, la disoccupazione e il sentimento d'insicurezza. Questa situazione ha, fin dall'inizio, condizionato il nostro lavoro poiché durante il nostro soggiorno abbiamo sistematicamente dovuto farci accompagnare, non solo verso Inhambane ma anche in città; infatti il gruppo musicale chopi presente nella capitale è composto da tecnici di superficie (comunemente detti spazzini) il cui luogo di incontro si situa nella zona molto movimentata della periferia maputense chiamato Xipamanine. Xipamanine è anche un mercato, dietro cui si trova la “Camara Municipal”, cioè il centro della nettezza urbana dove lavorano molti chopi e dove si svolgono le prove di *timbila*. Il nostro scopo era lavorare sia con i gruppi che

---

<sup>45</sup> FRELIMO, *Frente de Libertação de Moçambique*, partito fondato nel 1962, che dopo dieci anni di lotta armata conduce il paese all'Indipendenza del Mozambico nel 1975.

<sup>46</sup> RENAMO, *Resistência Nacional de Moçambique*, fondata dal regime di Pretoria per destabilizzare il paese e impedirgli di contribuire alla lotta contro l'apartheid. Vedi “Mozambique. Guerre et Nationalismes”. *Politique Africaine* 29. Paris: Karthala, mars 1988.



vivono nella capitale – “Timbila ta Xipamanine”, “Grupo Timbila Eduardo Durão”, “Escola Secundaria Francisco Manyanga”, ... - che con quelli residenti nella provincia di Inhambane, in particolare a Zavala. A questo proposito ci siamo informate presso i diversi membri del gruppo “Timbila ta Venâncio Mbande” sul modo di arrivare e di incontrare i musicisti. Tutti si sono mostrati molto disposti ad aiutarci dandoci i nomi di amici, di famiglie e di altri musicisti. Uno fra loro, Fernando Mbambite, che finiva il suo contratto alla miniera appena dopo il suo ritorno dalla tournée europea, si è anche offerto di accompagnarci.

Dal nostro arrivo a Maputo siamo entrate in contatto con il gruppo “Timbila ta Xipamanine”. Dopo diverse sedute di lavoro, il direttore d’orchestra si è proposto di condurci a Zavala e anche di riceverci da lui, chiaramente in cambio di una contropartita monetaria.

Abbiamo anche intrapreso altre iniziative che ci hanno condotto all’ARPAC<sup>47</sup> dedicato alla protezione e alla valorizzazione del patrimonio culturale mozambicano. Anche là un funzionario si è proposto di guidarci nelle campagne in cambio di una remunerazione.

Al momento opportuno abbiamo dovuto scegliere l’accompagnatore più adatto per le nostre ricerche: il primo, Fernando Mbambite, non si è presentato all’appuntamento a Maputo; restavano quindi il direttore del gruppo “Timbila ta Xipamanine”, lui stesso chopi e musicista, e il “burocrate” dell’ARPAC, Armando Manhiça, che non conosceva Zavala, non parlava chichopi e aveva poche nozioni musicali. Evidentemente la nostra scelta è stata semplice e veloce: seguendo i criteri linguistici e musicali abbiamo scelto Felisberto Massangai.

In seguito alla nostra scelta l’ARPAC ci ha rifiutato la *guia de marcha* (lascia passare) indispensabile per viaggiare malgrado le trasformazioni democratiche del 1994 (data delle prime votazioni democratiche) per contattare i gruppi artistici dell’interno del paese. Avventurarsi a Zavala senza *guia de marcha* sarebbe stato inutile, perfino pericoloso, vista l’aria d’insicurezza e d’instabilità che si respirava nelle campagne.

Felisberto Massangai, buon musicista ma soprattutto buon conoscitore del mondo politico mozambicano, ci consigliò di contornare l’ostacolo contattando direttamente il

---

<sup>47</sup> *Arquivo do Património Cultural*, diventato *Instituto de investigação sócio-cultural*, ossia “Istituto di ricerca socio-culturale”.

responsabile politico. Domandammo così un incontro ufficiale con il primo segretario del partito FRELIMO a Maputo, Alcidio Matos.

Questa iniziativa era difficile da capire poiché dato che esiste un ministero della cultura e una istituzione incaricata della protezione e della divulgazione della musica, perchè domandare l'autorizzazione di viaggio ad un responsabile politico? Nonostante la nostra incomprensione e quasi un certo scetticismo, ci siamo presentati all'incontro di Alcidio Matos. Dopo due ore di attesa nel corridoio, la porta finalmente si aprì e fummo invitate a entrare, ci trovammo di fronte a un signore imponente in completo e cravatta. Ci fece sedere e ascoltammo un discorso impressionante del tipo "Eu sou FRELIMO". Durante i trenta minuti seguenti ci sembrò di ascoltare un discorso elettorale degli anni di gloria del FRELIMO di Samora Machel, presidente socialista del Mozambico dal 1975 al 1986. Dopo questa lunga divagazione aggiunse che il FRELIMO dava un'importanza particolare alla conservazione e alla valorizzazione del patrimonio nazionale. Ci consigliò di lavorare e di lasciare i risultati delle nostre ricerche in modo che i mozambicani stessi potessero beneficiarne; dopodiché ricevemmo la nostra *guia de marcha*.

Qualche giorno dopo partivamo, di buon ora, con il bus pubblico, senza finestre e con le porte attaccate con un filo di corda, che ci condusse attraverso i 400 km che separano Maputo da Zavala. Le ferite della recente guerra erano ancora visibili: al bordo della strada le carcasse delle macchine bruciate. Ogni volta che passavamo in uno di questi punti le persone raccontavano le oramai leggendarie battaglie che avevano opposto l'esercito del FRELIMO ai ribelli della RENAMO.

Dopo un giorno di viaggio, un grande cartello ai bordi della strada annunciava l'arrivo nel distretto di Zavala; eravamo in piena campagna con un solo piccolo negozio. La tappa seguente consisteva nel raggiungere la casa di Felisberto Massangai sita all'interno del paese, a una ventina di chilometri dalla strada principale. Il nostro mezzo di fortuna fu un trattore munito di un rimorchio riempito di donne che rientravano dalla loro giornata di lavoro. Al nostro arrivo dai Massangai, constatammo che il nostro terreno si svolgeva ben lontano dall'hotel ginevrino dove ci eravamo intrattenute per la prima volta con Venâncio Mbande. Era anche molto distante dal lusso relativo della capitale: qui non c'era l'elettricità - ciò che ci ha anche arrecato seri problemi per ricaricare le batterie del nostro registratore DAT e della nostra videocamera; e ancora più grave la carenza cronica di acqua.

Il giorno dopo il nostro arrivo partimmo di buon'ora in direzione dell'amministrazione di Zavala. Ci presentammo e dichiarammo le nostre intenzioni, ben inteso muniti della nostra *guia de marcha*. Questo documento ebbe un effetto miracoloso poiché immediatamente il responsabile locale della cultura si mostrò disponibile per guidarci all'incontro dei differenti gruppi musicali della regione. Inoltre potemmo anche approfittare dei trasporti in camioncino. Secondo il responsabile della cultura c'erano a Zavala quattro gruppi di *timbila* e tre di *ngalanga*<sup>48</sup>, aggiungendo subito che, per ragioni di sicurezza d'accesso, potevamo lavorare solo con il gruppo "Timbila ta Zavaleni". Abbiamo cercato di entrare in contatto con gli altri gruppi ma ciò si è rivelato missione impossibile, con l'eccezione del gruppo *ngalanga* di Massangai<sup>49</sup> e Zavaleni. Il responsabile della cultura ordinò letteralmente al gruppo Zavaleni di mettersi a nostra disposizione, e durante tutto il nostro soggiorno questo signore non ci perse mai di vista, al punto che ci chiedemmo se la sua presenza era per aiutarci o piuttosto per controllarci, poiché era quasi impossibile non solo incontrare gli altri gruppi ma anche scambiare una parola in tranquillità con i musicisti senza che lui si intromettesse e perfino suggerisse le risposte. Supponendo che la *guia de marcha* fosse il processo di controllo creato dal FRELIMO, ci si può domandare perché tra i diversi gruppi esistenti o supposti esistere a Zavala noi avemmo solamente il diritto di incontrare lo Zavaleni?

Il responsabile locale della cultura ci informò sulle difficoltà dei vecchi musicisti di trasmettere la loro arte alla gioventù. Il solo modo di mantenere in vita la musica *timbila* di Zavala, secondo questo responsabile, era di organizzare dei festival locali che servirebbero di emulazione; ma per mancanza di mezzi questo tipo di festival non era ancora stato organizzato<sup>50</sup>. La maggior parte dei giovani, quando possono, lasciano Zavala per recarsi a Maputo o in Africa del Sud; i *timbila* non sono più alla moda come

---

<sup>48</sup> La parola *ngalanga* designa sia la musica che la danza. Quest'attività è riservata ai ragazzi ed è considerata come il luogo d'apprendimento per poi suonare o ballare il *timbila*.

<sup>49</sup> Massangai è il cognome della famiglia del nostro informatore, preso in prestito dal luogo di origine. Massangai raggruppa qualche capanna di paglia appartenenti alla famiglia stretta e un pozzo d'acqua. Cento metri più in là s'intravedono le capanne del papà di Massangai conosciuto con il nome di Rainha, come le sue terre. Bisogna notare che i chopi vivono abbastanza dispersi senza un villaggio. Il villaggio di Zavala – anche nome del distretto – era una sede coloniale. Oggi si trova l'amministrazione, la polizia, la chiesa, alcune casine che accolgono la scuola, due punti di ristorazione, uno dei quali con annesso un negozietto e qualche camera.

<sup>50</sup> C'era là una domanda implicita d'aiuto che sfortunatamente non eravamo in misura di soddisfare.

nel passato e quelli che restano ascoltano più volentieri Zaida<sup>51</sup> alla radio. Se le cose fossero così potremmo supporre che i gruppi di oggi sarebbero composti in particolare da vecchi.

La nostra supposizione fu confermata nel corso dei giorni seguenti quando incontrammo per la prima volta il gruppo “Timbila ta Zavaleni”, riunito grazie alla sollecitudine del responsabile culturale. Si trattava, infatti, di un gruppo la cui età media si aggirava attorno ai sessanta anni circa. Tra di loro un vecchio musicista aveva partecipato, durante gli anni quaranta all’esposizione di Lisbona, ricordato dallo *ngodo* di Catini e trascritto da Hugh Tracey (1948). C’era anche il nipote del famoso Catini il quale ci mostrò lo strumento che era appartenuto allo zio e, ancora, un costruttore di *timbila* erede della famiglia di costruttori più conosciuta di Zavala, Chimbanva Wa Zavala, dal quale abbiamo tra l’altro comprato uno strumento.

Se alla fine del capitolo precedente avevamo parlato della museificazione dovuta soprattutto al lavoro degli etnomusicologi, ci troviamo anche qui di fronte ad un processo di museificazione, ma questa volta dovuto ad un’ideologia politica. Dal primo sguardo si poteva percepire la presenza del FRELIMO sui T-shirts che costituivano la tenuta del gruppo dove si vedeva la fotografia del presidente con la scritta: *Chissano, por um futuro melhor*, slogan ufficiale della campagna elettorale del 1994. Ma in realtà la presenza del FRELIMO era dappertutto anche là dove non ce lo saremmo aspettato, cioè nel contenuto delle canzoni.

### 5.3. Massangai e il gruppo “Timbila ta Xipamanine”

Abbiamo dapprima lavorato con il gruppo “Timbila ta Xipamanine” situato nei suburbi di Maputo e siamo entrate in contatto con il gruppo “Timbila ta Zavaleni” solamente in un secondo tempo. Tuttavia, malgrado quest’antecedenza cronologica, una rilettura critica delle nostre note di terreno ci ha confermato una più grande trasformazione musicale rispetto alla tradizione in questo gruppo della capitale, anche se in modo meno evidente che quello di Josefa Nhamtumbo. È per questa ragione che,

---

<sup>51</sup> Zaida è una cantante e ballerina molto conosciuta della musica contemporanea, che agli occhi dei vecchi chopi ha il grande svantaggio di appartenere al gruppo dei nemici storici degli shangana, e di cantare in questa lingua. In effetti, non è raro sentirla attaccare i chopi.

contrariamente all'incontro cronologico, il lavoro del gruppo di Xipamanine è posteriore nella nostra presentazione a quello dell'insieme Zavaleni.

Ricordiamo che i chopi di Maputo sono incaricati dei lavori di nettezza urbana della capitale. Quest'occupazione è talmente diventata una specie di *alter ego* a Maputo che tutti i tecnici di superficie (oggi operatori ecologici e comunemente chiamati spazzini) sono chiamati *muchopi*<sup>52</sup> indipendentemente dalla loro origine etnica. Infatti abbiamo notato che rari sono i chopi della capitale che non siano passati per la *Camara Municipal*<sup>53</sup>. Quest'ultima dispone delle piccole abitazioni di fortuna per alloggiare i chopi appena arrivati da Inhambane. Quelli tra di loro che hanno più fortuna o i più intraprendenti riescono dopo qualche tempo a costruirsi una casina all'esterno del cerchio ufficiale, ma sempre vicino al luogo di lavoro; è il caso di Massangai. Il risultato di questo processo è che la zona di Xipamanine è diventata, per forza di cose, il centro gravitazionale della cultura chopi nella capitale.

Xipamanine è una delle periferie più conosciute e più animate di Maputo; sorprende per il suo multiculturalismo poiché accoglie molte comunità d'immigrati. Si possono trovare i musulmani della Zambezia, i macua di Nampula<sup>54</sup> e la comunità capoverdiana, indiana, cinese,... Questa periferia è il luogo di origine non solo del gruppo *timbila* ma anche di diversi personaggi della cosiddetta musica leggera come Xadrique, Wazimbo, Alexandre Langa, Simão Nhacule Mazuze (oggi si chiama Salime Mohammed in seguito alla sua conversione all'Islam), Zaida, ecc., come pure del mondo dello sport; il più conosciuto è sicuramente Eusebio, pallone d'oro europeo nel 1966 e poi Maria Lurdes Mutola, medaglia di bronzo ai Giochi Olimpici di Los Angeles negli ottocento metri.

Per raggiungere la *Camara Municipal* bisogna dunque raggiungere questo grande quartiere eterogeneo e il suo mercato pittoresco e pluriculturale paragonabile *toute proportion gardée*, al quartiere di Barbès a Parigi. Ai bordi del mercato un grande spazio recintato con una griglia marca il limite della *Camara Municipal*. Qui il gruppo *timbila* s'incontra due volte alla settimana, il mercoledì e il sabato, per ripetere il suo "spettacolo". In questo caso, si può veramente parlare di spettacolo poiché da una parte i musicisti e i ballerini cercano un luogo per divertirsi, dall'altra il gruppo è sovente

---

<sup>52</sup> *Muchopi* al singolare e *vachopi* al plurale.

<sup>53</sup> Letteralmente significa la camera municipale; designa il centro operativo del servizio di nettezza urbana.

<sup>54</sup> I macua sono un gruppo etnico importante che abita la provincia di Nampula nel nord del paese.

sollecitato a partecipare a manifestazioni di ogni tipo; come, per esempio, il primo rilascio dei diplomi della nuova *Universidade Pedagógica*, nel mese di luglio del 1995, al quale abbiamo assistito. Così questi incontri prendono la forma di vere ripetizioni, al fine di presentare un programma perfetto adattato alle differenti circostanze. Di quest'ultimo elemento abbiamo avuta la prova poiché, dopo aver preso contatto con il capo del gruppo Felisberto Massangai, abbiamo infine potuto assistere a una prova<sup>55</sup> e in seguito effettuare qualche registrazione. Ma la prima questione posta dal nostro interlocutore fu: “Quanti minuti dura la vostra cassetta? Quanto dura la batteria?”. In seguito, Massangai inventa *illico* un programma per i nostri bisogni “tecnici”. Che frustrazione allora per l'antropologo che aveva imparato a non interferire nello svolgimento naturale degli eventi, a catturare la realtà delle cose senza trasformarle con la sua presenza...

I chopi residenti a Maputo, malgrado gli sforzi intrapresi, hanno sempre avuto un'immensa difficoltà ad uscire dalla loro situazione servile e frustrante di operatori ecologici (comunemente detti spazzini), occupazione loro destinata da una distribuzione arbitraria della funzione sociale dei differenti gruppi etnici effettuata dai portoghesi dopo gli anni cinquanta. Nel contesto di povertà di Xipamanine i chopi costituivano per così dire i paria fra i gruppi etnici. Come ricorda José Mabedgiane, il più vecchio musicista del gruppo, se all'inizio le riunioni musicali erano una forma di incontri, di divertimento e di evocazione dei problemi ai quali i chopi erano sottoposti a Maputo, rapidamente il *timbila* comincia a rivestire un ruolo di rivincita culturale rispetto agli altri gruppi etnici. D'altra parte, dopo gli anni quaranta i chopi e la loro musica hanno attirato l'attenzione su di loro; così, specialisti e turisti consacrano una parte del loro tempo all'ascolto o allo studio del *timbila*, ciò che ha spesso avuto delle ricadute economiche interessanti per i musicisti.

---

<sup>55</sup> Il concetto di prova è veramente presente nell'arte *timbila*. H. Tracey descrive nei dettagli il processo di composizione dei poemi, della musica e infine della danza, quest'ultima in collaborazione con il primo ballerino (o capo). Il *ngodo* è pertanto una vera opera composta, pensata, in tutti i suoi aspetti e in questo senso sono necessari momenti dove il “maestro” insegna, trasmette, la sua composizione al resto del gruppo. Inoltre, il “Timbila ta Xipamanine” è un gruppo che si esibisce normalmente fuori dal quadro “tradizionale” del villaggio o del *msaho* (competizione dei gruppi *timbila* della regione che presentano ognuno il loro *ngodo*). Come detto, spesso dà concerti di intrattenimento per manifestazioni di varion tipo ; a questo proposito, il gruppo deve ripetere i pezzi che suoneranno per la data occasione.

#### 5.4. La politicizzazione della musica

Nel 1978 il governo mozambicano organizza il primo “Festival Nacional de Dança Popular” il cui slogan era:

*Façamos do 1º FESTIVAL NACIONAL DE DANÇA POPULAR não um mero espectáculo cultural, mas um grande acontecimento político que contribua para o reforço da UNIDADE e consolidação do PODER POPULAR*<sup>56</sup>.

Al festival dovevano partecipare tutti i “*grupos culturais de fábricas e empresas de aldeias comunais e cooperativas, de repartições, serviços estatais, escolas, bairros, etc.*”<sup>57</sup>. Nel documento orientativo del 1977 si può ancora leggere che il popolo deve intervenire dopo la presentazione di ogni danza<sup>58</sup>:

- a) *Comparando a forma actual e antiga de se dançar, indicando as alterações virificadas, quais as que assumiram aspectos positivos e quais as que deturpam os princípios populares das danças.*
- b) *Divulgando o conhecimento da História das danças, desde o período précolonial até às transformações provocadas pela luta de libertação nacional e Independência, indicando também as modificações causadas durante o período de resistência à ocupação colonial e formas como a cultura moçambicana era reprimida.*
- c) *Combatendo todas as formas de divisionismo, tribalismo, regionalismo e racismo.*
- d) *Denunciando todas as manifestações de elitismo e de desprezo pela cultura popular.*

In seguito a questo grandioso festival dalle connotazioni politiche evidenti, i mozambicani hanno imparato a conoscere le musiche e le danze delle altre regioni del

---

<sup>56</sup> “Facciamo del 1º Festival Nazionale di Danza Popolare non un mero spettacolo culturale, ma un grande avvenimento politico che contribuisca al rinforzo dell’unità e al consolidamento del potere popolare”. [Nostra traduzione]. *Documentos de base sobre a organização do 1º Festival Nacional de Dança Popular*, Ministério da Educação e Cultura, Imprensa Nacional, Maputo 1977.

<sup>57</sup> Gruppi culturali di fabbriche e imprese in villaggi comunali e cooperative, di ripartizioni, servizi statali, quartieri, ecc. [Nostra traduzione].

<sup>58</sup> a) Paragonando la forma attuale e antica di ballare, indicando le modifiche, quelle che presero aspetti positivi e quelle che deturparono i principi popolari delle danze.

b) Divulgando la conoscenza della Storia delle danze, dal periodo precoloniale fino alle trasformazioni provocate dalla lotta di liberazione nazionale e d’Indipendenza, indicando anche le modifiche causate durante il periodo di resistenza all’occupazione coloniale e le forme come la cultura mozambicana era repressa.

c) Combattendo tutte le forme di divisionismo, tribalismo, regionalismo e razzismo.

d) Denunciando tutte le manifestazioni di elitismo e di disprezzo per la cultura popolare. [Nostra traduzione].

paese come la *mankuela* e lo *xigubo* di Gaza, il *ngindo* di Tete, la *sumba* di Sofala, il *mapiko* di Cabo Delgado o il *sifele* della Zambezia... e da questo punto di vista il festival fu senza dubbio un successo. Tuttavia, la subordinazione della tradizione musicale e della danza ai criteri politici e alla volontà del FRELIMO di costruire una nazione mozambicana a partire da una ideologia politica, hanno spesso tradito la struttura delle differenti musiche e danze (D. Webster 1978).

Alcune di esse hanno avuto un grande impatto sulla popolazione mozambicana, come il *manquai* di Gaza o il *mapile* di Nampula. Tuttavia, malgrado l'importanza che tutte queste danze hanno nel contesto mozambicano, l'importanza del *timbila* non è diminuita. Probabilmente ha guadagnato importanza poiché dal 1979 le trasmissioni nazionali della “Radio Moçambique” cominciano alle cinque del mattino e finiscono a mezzanotte al ritmo dei *timbila*. In tutte le manifestazioni culturali mozambicane il *timbila* occupa un posto di rilievo. Inoltre oggi, nelle scuole di musica, i giovani mozambicani, come i giovani stranieri (per esempio la scuola internazionale, la scuola francese, la scuola portoghese,...) a lato del piano, della chitarra, della batteria insegnano a suonare il *timbila*. Ma soprattutto molti intellettuali mozambicani<sup>59</sup> pensano che i *timbila* e le loro melodie dovrebbero rimpiazzare l'attuale inno nazionale dalle connotazioni socialiste e dalla melodia occidentale.

I maestri riconosciuti di questo strumento sono beninteso i chopi, specialmente quelli di Xipamanine e in modo particolare il loro capo Massangai; oggi contemporaneamente *muchopi*, cioè spazzini, e musicisti-compositori.

Durante tutta la durata della nostra ricerca abbiamo constatato che se è vero che una parte dei musicisti e dei ballerini sono *de facto* “muchopi”, d'altra parte Massangai con il suo gruppo appartiene piuttosto a ciò che in Mozambico si definirebbe come “musica leggera” e utilizza spesso i suoi compatrioti per finalità più economiche. Come vedremo più tardi, qui si è abbastanza distanti dalla musica con funzione di critica sociale, secondo le descrizioni del passato. Si può dire che il gruppo di Xipamanine sia entrato nella dinamica commerciale all'immagine del quartiere che occupa, come il nome stesso suggerisce senza equivoco ai maputensi.

Massangai, oggi prossimo alla sessantina, è partito da Zavala quando aveva circa venti anni. Possiamo senza dubbio affermare che è un uomo riuscito secondo i principi descritti più sopra; infatti, ha costruito una casa non lontano dalla *Camara Municipal* di

---

<sup>59</sup> Giornale *Savana*, agosto 1996, Maputo.



Xipamanine. La sua integrazione in città è buona come pure le sue radici a Zavala, dove vivono la moglie e i figli, ad eccezione della figlia maggiore che lo aveva raggiunto a Maputo per poter continuare gli studi al liceo Francisco Maniyanga: oggi è sposata e vive a Maputo. Felisberto Massangai, nel 1978 ha partecipato a tutte le tappe del “1° Festival Nacional de Dança Popular”, gruppo polivalente formato dai migliori ballerini e capaci di interpretare musiche e danze di tutto il paese. Questo gruppo intendeva perseguire obiettivi già tracciati dal festival, ovvero combattere il tribalismo e creare una cultura nazionale. Il “Grupo Nacional de Canto e Dança”, in quanto portavoce della volontà politica del FRELIMO, partecipa a diverse manifestazioni culturali in Mozambico e all'estero. Dopo l'esperienza internazionale che dura dal 1978 al 1988, Massangai partecipa ad altre avventure musicali, tra cui quella del “Grupo Timbila Eduardo Durão” con il gruppo di Peter Giger di cui parleremo nel capitolo seguente.

### 5.5. Il ritorno del *msaho*

Quando nel 1988 Massangai demissiona dal “Grupo Nacional de Canto e Dança” il gruppo è praticamente inattivo a causa dei problemi economici incontrati. Massangai è incapace di riprendere il suo posto di operatore ecologico; decide quindi di approfittare della sua esperienza artistica e di concentrarsi totalmente sulla musica e in particolare sul *timbila*. Collabora allora con diversi gruppi di musica detta leggera e di jazz interessati ad integrare questo particolare silofono agli altri strumenti. Per realizzare i suoi progetti ritorna a Xipamanine dove incontra facilmente i giovani arrivati da Inhambane, sempre pieni di speranza ed entusiasmo per cercare di fare carriera e di avere successo nella capitale. Massangai spera di poter applicare con la loro partecipazione la sua visione della musica.

La più grande novità introdotta da Massangai nel *timbila* è stata la partecipazione delle donne, alle quali, in più offre il ruolo ambito di *m'bondiwa mabandla* (ballerine-guida), la cui funzione non si limita nel ballare, bensì nel marcare il ritmo con i *tinjelele* (sonagli) e il *mpepo* (fischietto). Questa è stata sicuramente una conseguenza dell'esperienza di Massangai con il “Grupo Nacional” che integra molte donne in quanto la maggioranza delle tradizioni culturali mozambicane, contrariamente al *timbila* chopi, danno un posto di rilievo alle donne. Così Massangai ha accettato e integrato le

donne in seno al *timbila*. Come afferma lui stesso, ha constatato la sua grande sorpresa che la partecipazione delle donne nella danza “introduce una diversità benvenuta, un certo *charme* e soprattutto un grado di qualità” nell’esecuzione della danza. A partire da questo fatto decide di estendere tale esperienza positiva al gruppo “Timbila ta Xipamanine” anche contro l’opinione degli altri musicisti e ballerini.

Oggi Massangai non ha nessun problema a trasmettere il suo sapere alle donne, sia per ciò che riguarda la danza sia per lo studio dello strumento. Conferma di questo è il fatto che ha insegnato a suonare il *timbila* alla figlia, la quale suona in duo con il padre ed è diventata direttrice d’orchestra del gruppo della scuola.

Un terzo elemento importante che egli ha imparato e voluto introdurre nel suo gruppo è l’adattamento della musica e del repertorio musicale al pubblico e alle sue esigenze. Era per esempio impossibile per il “Grupo Nacional de Canto e Dança” suonare un *ngodo* intero della durata di un’ora circa e allo stesso tempo presentare ancora altre danze rappresentative del paese. Di conseguenza la quantità di danze doveva prevalere a scapito della durata di ogni danza, anche se si trattava di un gruppo altrettanto conosciuto che i chopi. Infatti ricordiamo che lo scopo di questo gruppo era l’unità nazionale.

Come esperto di musica chopi, Massangai impara rapidamente a “modificare”<sup>60</sup> le composizioni di altri autori, a comporre nuovi pezzi, estraendoli dal *ngodo*, spesso i più spettacolari o i più significativi. Non di rado mescola addirittura pezzi di due o tre compositori o di *ngodo* differenti. Massangai traspone queste conoscenze e quest’approccio al gruppo di Xipamanine, col chiaro obiettivo di poter offrire esecuzioni su misura per soddisfare i suoi mecenati. A questo titolo il gruppo può rappresentare indistintamente un pezzo detto *timbila* oppure *ngalanga*, dove al centro dell’attenzione è posto un ragazzino di una decina di anni che balla con grande abilità, come mascotte del gruppo.

Durante tutto il periodo che Massangai ha trascorso con la “Companhia Nacional de Canto e Dança” ha ballato di tutto, dalle danze più tradizionali fino alle composizioni

---

<sup>60</sup> Come detto nella nota 44, il “Timbila ta Xipamanine” è un gruppo più “folkloristico” che “tradizionale” nel senso che ha raramente l’occasione di presentare un *ngodo*. Devendo offrire uno spettacolo per manifestazioni di vario tipo (culturale, politico, commemorativo,...) il contenuto del programma deve essere variabile. Massangai, da abile “maestro”, riprende pezzi antichi o famosi, o ancora pezzi di sua composizione, e li adatta all’occasione e soprattutto al tempo a disposizione per l’esecuzione.

più moderne, ha suonato il *timbila* con “partizioni”<sup>61</sup> tradizionali fino alle composizioni libere, quindi senza la finalità di critica sociale messa in rilievo dall’analisi di Hugh Tracey. Infatti, per tutti i musicisti con i quali siamo entrati in contatto, *ngodo* e *timbila* erano due concetti intrinsecamente legati soprattutto dal punto di vista del contenuto.

Se i *timbila* non sono più utilizzati per suonare uno *ngodo*, per esibirsi in uno *msaho*, non sono più uno strumento al servizio di un dibattito sociale, quale è dunque la funzione sociale della nuova forma di musica interpretata dal “Timbila ta Xipamanine”?

Attraverso il contenuto di cultura politica o ideologica nel quale era immerso, il *timbila* è diventato uno strumento mozambicano come un qualsiasi tamburo, lo *mbira* o il *chiquisse*, la cui funzione è dissociata dallo *ngodo* e dalla cultura chopi in generale, come d’altronde era il caso di tutti gli altri strumenti utilizzati dal “Grupo Nacional de Canto e Dança”.

Felisberto Massangai si allontana da questa concezione dello strumento come pezzo di un insieme organico nel quadro dello *ngodo* per forgiarsene una più individualizzata. Non è un caso se egli pensa di dare il meglio di se stesso come compositore e come musicista quando suona il jazz in duo con la figlia o quando integra gruppi detti di *música ligeira*.

L’incontro di Massangai con i giovani chopi di Xipamanine, arrivati direttamente dalla provincia, avrebbe potuto significare il ritorno alle origini, cioè riprendere la tradizione chopi o iniziare un dialogo fra questa e ciò che nel frattempo si era trasformato nel suo spirito, come in quello di molti mozambicani: la nuova musica moderna nazionale. Bisogna ammettere che la “Companhia Nacional de Canto e Dança”, partendo dalle musiche tradizionali locali, ha introdotto un concetto di sincretismo che consiste in una sovrapposizione, e qualche volta anche in una fusione, fra i differenti stili musicali autoctoni con una certa modernità dalle consonanze occidentali, orientata verso una visione marxista d’unità nazionale.

Nel contesto mozambicano lo studio etnomusicologico non può dunque contentarsi di censire le tradizioni musicali, ma deve immergersi nella dinamica delle trasformazioni alle quali queste tradizioni sono state soggette. In ambito chopi, per fare riferimento a ciò che ci interessa, l’attrazione dei giovani per la tradizione è considerevolmente diminuita e quelli che sono ancora interessati alla musica

---

<sup>61</sup> La musica *timbila* non è scritta, ma segue regole di composizione ben precise sulla base delle cellule. La musica contemporanea, per esempio suonata per il teatro, tenta di sfuggire a queste regole.

tradizionale la guardano piuttosto nel senso della dinamica moderna. Ecco perché, per la nuova generazione, la scomparsa dello *ngodo* non significa necessariamente un distanziamento dal *timbila* come strumento, ma una utilizzazione differente dello strumento che comprende lo sforzo da una parte di salvaguardare la sua specificità e dall'altra di introdurre melodie avanguardistiche come faceva la “Companhia Nacional de Canto e Dança”.

Se abbiamo menzionato la volontà di Mbande nel perpetuare la tradizione, o quella di Nhantumbo nell'adattare la critica sociale chopi alla metamorfosi socioculturale del Mozambico di oggi, bisogna non di meno riconoscere che nessun gruppo è così rappresentativo della situazione del paese come il gruppo “Timbila ta Xipamanine”; poiché, se la pertinenza dell'etnomusicologia consiste nel rendere struttura e dinamica culturali di un gruppo attraverso la sua musica, lo studio dei chopi attraverso il gruppo di Massangai è sintomatico del loro abbandono progressivo rispetto alla cultura tradizionale.

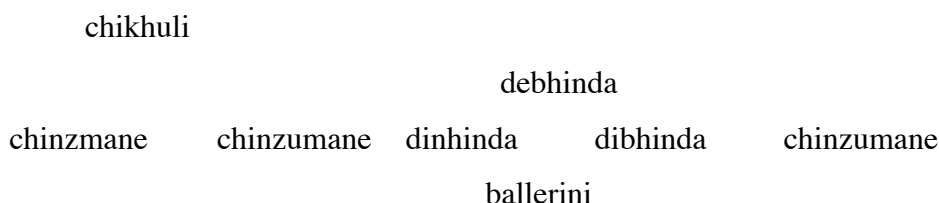
Paradossalmente, la trasformazione della musica tradizionale e anche il cambiamento di paradigma non ha costituito un problema agli occhi di Massangai; al contrario, ciò ha rappresentato un problema per il resto dell'orchestra di Xipamanine. In realtà, più che la trasformazione della funzione dello strumento, del suo ruolo di dibattito sociale è stata la presenza delle donne a sollevare discussioni. Infatti, da lungo tempo a Maputo e in Africa del Sud gli emigranti chopi non si sono limitati a far parte di orchestre *timbila*, ma hanno anche formato gruppi di musica urbana; tuttavia queste esperienze non hanno mai visto la partecipazione delle donne. Questo si spiega facilmente con il fatto che la maggior parte degli emigranti sono uomini, mentre le donne sono in qualche modo diventate una specificità di Massangai e del suo gruppo di Xipamanine. Per questa ragione la grande maggioranza delle sue composizioni fa riferimento all'immagine della donna nella cultura chopi, quasi a doversi giustificare della loro presenza nel gruppo.

### **5.6. Il *ngodo* “Hi mani wa nsanti”**

La sfida che Massangai rileva rispetto alla tradizione è dunque la presenza della donna nel *timbila*. Ecco perché malgrado il fatto che non si interessi particolarmente

allo *ngodo* si rende conto che la battaglia contro gli stereotipi della tradizione deve essere combattuta all'interno di questa stessa tradizione. Perciò dieci anni dopo il suo ritorno a Xipamanine si riavvicina in qualche modo alle origini componendo un *ngodo* tipicamente chopi con l'intento di dimostrare che l'assenza delle donne rileva di un pregiudizio arcaico senza alcun fondamento per la tradizione chopi. Compone quindi il *ngodo* “Hi mani wa nsanti” che si può tradurre con la domanda “Cos'è una donna?” o “Chi è la donna?”.

Per farsi ascoltare elimina il sincretismo fra *timbila* e *ngalanga*; inseguito elimina la presenza delle donne; infine utilizza scrupolosamente i tre tipi di silofoni presenti nel *timbila* (*chikhuli*, *dibhinda*, *chinzumane*) disponendoli convenzionalmente:



Come detto nei capitoli precedenti, questa disposizione degli strumenti, più che il risultato di un ritorno alle radici da parte di Massangai è un ritorno alla tradizione mediatizzata dagli studi etnomusicologici.

A livello della coreografia tutti gli apporti delle altre regioni del Mozambico o europee sono spariti mentre introduce il costume ispirato dagli antichi invasori nguni, cioè lo scudo, le lance, le piume di struzzo fissate sulla testa, la *capulana*<sup>62</sup> e paradossalmente i T-shirts ormai entrati a far parte della tradizione chopi. Inoltre, Massangai compone seguendo i movimenti tradizionali, come descritti da H. Tracey, indispensabili alla composizione di un *ngodo*.

Così, Massangai diventa l'avvocato delle donne. Come detto sopra, alla prima esecuzione di questo *ngodo* non partecipano le donne. Tutti gli otto movimenti serviranno a Massangai per presentare e discutere le quattro differenti concezioni della donna fra i chopi.

#### Mtsitso – Introduzione

*Vachopi, marrambiwa hi nkweni*

---

<sup>62</sup> “Pagne” in francese, pareo in italiano.

*Tanani mutateta timaka*  
*Hi mani wa nsanti?*

*Marrambiwa wawanuna*  
*Tanani mutateta timaka*  
*Hi mani wa nsanti?*

Chopi, siete convocati  
 Venite a discutere questa questione  
 Chi è la donna?

Uomini, siete convocati  
 Venite discutere questa questione  
 Chi è la donna?

#### Mgeniso – Entrata dei ballerini

*Ma pfumela?*  
*A wanani wali*  
*Ma mani ma mani loco wata nteseni*  
*Loco wa churili awamutiwi.*

Siete d'accordo?  
 Con i bambini che dicono  
 “Mamma, mamma” solamente quando hanno fame  
 E che la ignorano quando sono sazi.

#### Mwemiso – Piccolo movimento

*Ma pfumela?*  
*Aswinpunta swili i pita*  
*A chongueli loco ani “minisaia”*  
*Loco ate pindentla inkanku i kalakala*  
*A swi kocha swamu ntchanwa.*

Siete d'accordo?  
 Con gli idioti che la chiamano *pita*<sup>63</sup>  
 Che la considerano bella quando porta una minigonna  
 Quando è truccata come un camaleonte  
 I vecchi hanno paura di lei

#### Mchuyo – La grande chiamata

*Ma pfumela?*  
*A magaiza mali wamina*

---

<sup>63</sup> Espressione portoghese utilizzata anche in chopi dai giovani per dire ragazza (in francese *nana*).

*Niyomo nlonvona  
Ninyinka fato anbanva wa yena  
Ni chanvele capulana a nhini wa yena  
Wa mina ataninhimla.*

Siete d'accordo?  
Con i *magaiza* (minatori) che dicono "è mia"  
L'ho *lobolata* (pagato la dote)  
Ho dato un completo a suo padre  
Ho comprato un panno per sua madre  
È quindi mia.

#### Chibhudhu – Danza

*Ma pfumela?  
Amadoda mali  
I konsikazi  
I ma mani wa vanna  
I ma mani wa munti.*

Siete d'accordo?  
Con gli *amadoda* (anziani) che dicono  
È la sposa  
La mamma dei miei figli  
La madre della casa

#### Mzeno – Canto solenne

*Vachopi  
Mina nili mungano  
Anamina a tireni  
Anhipini abangueni  
Anamina atimbileni*

Chopi  
Per me è un'amica  
Condivide il mio lavoro  
Condivide la mia lotta  
Deve condividere il *timbila*

#### Mabandla – Gli anziani (o i consiglieri)

*Vachopi, marrambiwa hi nkweni  
Tanani mutateta maka  
Hi mani wa nsanti?  
Mina nili mungano.*

Chopi, siete convocati  
 Venite a discutere questa questione  
 Chi è la donna?  
 Io dico che è un'amica.

Mtsitso wogwita – Finale orchestrale

*Vachopi, marrambiwa hi nkweni  
 Tanani mutateta maka  
 Hi mani wa nsanti?*

*Marrambiwa wawanuna  
 Tanani mutateta timaka  
 Hi mani wa nsanti?  
 Mina nili mungano.*

Chopi, siete convocati  
 Venite a discutere questa questione  
 Chi è la donna?

Uomini, siete convocati  
 Venite a discutere questa questione  
 Chi è la donna?  
 Io dico che è un'amica.

Dall'inizio del *ngodo* Massangai manifesta chiaramente la sua intenzione: discutere la posizione o lo statuto della donna nella società chopi. Così facendo manifesta non solamente il tema centrale del *ngodo*, ma anche il rispetto della grande tradizione chopi a proposito della funzione della musica. Inizialmente sembra che il dibattito attorno allo statuto della donna sia aperto a tutti, visto che il *ngodo* comincia con l'esclamazione "chopi siete convocati"; ma in realtà si tratta di un dibattito strettamente maschile, in quanto prosegue con l'invocazione "uomini, siete convocati".

Dicendo "...discutere questa questione" nella prima e nella seconda strofa dello *mtsitso*, Massangai manifesta la sua intenzione di discutere la concezione tradizionale della donna fra i chopi. Prima di giudicarla, Massangai classifica gli uomini in quattro differenti categorie: *wanani*, i bambini; *swinpunta*, l'idiota; *magaiza*, il minatore, *amadoda*, l'anziano o il saggio.

Così ogni categoria di individuo emette un apprezzamento differente sulle donne: queste non sono giudicate per se stesse, ma la loro immagine dipende dal gruppo d'appartenenza dell'uomo. Si ottiene di conseguenza l'opinione dei bambini, quella



degli idioti, dei minatori e degli anziani. A partire da queste quattro categorie Massangai identifica quattro rappresentazioni della donna:

1) La donna madre

Questo ritratto è quello che risulta dalla visione dei bambini. È un'immagine che riconosce l'importanza della mamma non solo in caso di bisogno. Nel *mgeniso*, ancora prima di dipingere il ritratto della donna-mamma, il compositore si domanda *ma pfumela* – siete d'accordo? L'intenzione dell'autore non è quella di negare la figura della donna come mamma, ma di criticare la visione utilitaria del bambino, e soprattutto negando la visione riduttrice di questa visione della donna.

2) La donna oggetto

È l'immagine della donna delle grandi città come Inhambane, Xai-Xai e soprattutto Maputo, rappresentata dall'uso della minigonna e dal trucco. Questa rappresentazione crea una rottura fra la nuova generazione, attratta dalla città, e gli anziani, più fedeli alle tradizioni. Si può immaginare che Massangai, ormai diventato un cittadino e antico membro del “Grupo Nacional de Canto e Dança”, non si scandalizzi davanti ad una minigonna e al trucco, pratiche correnti nel gruppo, ma pensiamo che volesse opporsi alla riduzione della donna a semplice oggetto.

3) La donna proprietà

Molti giovani chopi lavorano nelle miniere dell'Africa del Sud, dove la durata del contratto di lavoro varia fra i due e i quattro anni. Durante questo periodo, se una donna è *lobolata* (chiesta in matrimonio) da un *magaiza* (minatore), questa ultima è obbligata ad aspettarlo. In realtà, spesso i minatori riescono a prolungare il loro contratto di lavoro quindi gli anni di assenza aumentano. Durante questo tempo la donna, rimasta al villaggio, riceve poche notizie e l'uomo si accompagna ad un'altra donna nel luogo di lavoro. Essa è proprietà dell'uomo, pertanto è obbligata ad aspettare il promesso sposo che però spesso ritorna senza soldi e ammalato (normalmente di tubercolosi, ma anche di aids): alla donna non resta altro che prendersi carico di questo uomo. Massangai s'insorge contro questa situazione.

4) La donna moglie

Per un *amadoda* (anziano o saggio) la donna è sposa. Ma cosa significa sposa nella concezione chopi? Secondo Massangai *mamani wa vanna* – mamma dei bambini – e *ma mani wa munti* – madre di casa. Questo vuol dire che la donna è confinata nel ruolo di chi deve occuparsi, spesso da sola, dell'educazione dei bambini e del benessere

della casa, dalle pulizie alla preparazione del cibo, dal bucato all'agricoltura, dall'allevamento al piccolo commercio. Massangai non si accontenta di questo ritratto servile e riduttore della donna: egli osa mettere in dubbio la saggezza degli anziani.

Il modo con cui questi quattro gruppi maschili sono presentati dà l'impressione che il compositore faccia una gerarchia dei valori degli uomini del suo gruppo e, di conseguenza, una gerarchia della maniera in cui la donna deve essere vista, giudicata e considerata. Tuttavia, piazzando il suo punto di vista dopo le quattro rappresentazioni tradizionali, è come se Massangai non si accontentasse del punto di vista più elevato, quello dei *amadoda*. Il fatto che l'opinione del compositore sia presente nel movimento solenne *mzeno* prova che Massangai non si accontenta più di ciò che è comune bensì vuole presentare qualche cosa di nuovo... per non dire rivoluzionario. La donna diventa *mungano* – amica – con la quale si condivide il meglio e il peggio della vita. È una persona da prendere sul serio, con la quale si condividono i momenti più importanti, anche i dibattiti sui problemi sociali ai quali il *timbila* e lo *ngodo* si sono da sempre consacrati. Chi può dunque sostenere che la donna ne sia esclusa?

Il primo corollario di questo *ngodo* è stato il grande interesse che Massangai ha suscitato presso l'OMM – Organização da Mulher Moçambicana<sup>64</sup>. Se consideriamo l'impatto del FRELIMO nella vita culturale mozambicana di questi ultimi venti anni e soprattutto se si considera che la donna, vista come *mungano* (amica), compagna di lotta e di lavoro dell'uomo ha costituito uno degli slogan maggiori del FRELIMO e della OMM, non c'è niente di strano che questa organizzazione sia molto interessata alla figura di Massangai. Si può addirittura pensare che il *ngodo* Massangai sia un'estensione logica dei temi ideologici che lui stesso aveva difeso durante la sua partecipazione alla “Companhia Nacional de Canto e Dança” ai chopi.

Il secondo corollario è stato la riscoperta del grande artista che è Massangai quando compone e suona uno *ngodo*, ciò che non era sempre il caso quando partecipava ai gruppi di musica leggera o di jazz<sup>65</sup>. Questo giudizio ci porta ad un'altra questione di fondo: perché Massangai sarebbe un vero musicista quando suona il *ngodo* e non quando suona altri generi musicali? In altri termini, perché un grande *timbileiro* non può

---

<sup>64</sup> Organizzazione della donna mozambicana.

<sup>65</sup> Vedi Amândio Dide Mungwambe, *Musical*, Maputo 1989.

essere un grande jazzista? Il problema risiede nel musicista, nello strumento o nel genere musicale?

## 6. LE INGERENZE NEL *TIMBILA*

Il tentativo di adattare il *timbila* ad altri generi musicali e l'interferenza nelle sue melodie e nelle sue poetiche rimanda al decennio che segue la pubblicazione dell'opera *Chopi Musicians: Their Music, Poetry and Instruments* di Hugh Tracey nel 1948.

Ricordiamo che questo lavoro ha, da una parte, reso celebre l'arte chopi fra gli europei, e dall'altra ha attirato l'attenzione delle autorità portoghesi sull'importanza e il valore artistico dell'arte musicale chopi. A questa epoca, Lisbona invia a Zavala un amministratore che dispone di una certa cultura musicale. La normalizzazione dell'accordatura dei *timbila* da parte dei differenti *regulados* (dipartimenti amministrativi) data da questo periodo. Ciò ha permesso la formazione di grandi orchestre, che suonano gli *ngodo* di diverse località. Sono pure di questo periodo i poemi più criticati verso l'amministrazione portoghese, così come i grandi compositori Catini e Gomukomu.

### 6.1. L'ingerenza dei Portoghesi

A partire dagli anni cinquanta, l'amministratore-musicista è allontanato da Zavala. Un amico personale di António de Oliveira Salazar, capo del governo portoghese dell'epoca, è nominato al suo posto. D'allora, e contro la legge del 1911, che considera i 2498 chilometri di questa circoscrizione come "riserva indigena", cioè zona economicamente non occupabile dai portoghesi, Zavala comincia a essere timidamente occupata. La prima ricchezza colpita è la foresta; rapidamente, il legno necessario alla costruzione del *timbila* – H. Tracey aveva attirato l'attenzione su questo problema – comincia a mancare e di conseguenza i costruttori del *timbila* devono andare a procurarsi la materia prima più distante<sup>66</sup>.

---

<sup>66</sup> Un costruttore-musicista di Zavala ci ha confermato che l'albero *mwenje*, necessario alla costruzione del silofono, si trova oggi solamente nella regione di Boane, alla frontiera con lo Swaziland, distante 350 km dalla provincia d'Inhambane, ciò che costituisce una distanza importante per i mezzi di comunicazione mozambicani. Dagli anni '60 in poi, la musica chopi ha registrato un certo declino; contemporaneamente la foresta è stata risparmiata, così oggi questo legno prezioso è disponibile nel distretto di Zavala stesso.

La più importante repressione amministrativa obbliga sempre più uomini a emigrare; il numero di musicisti e di ballerini comincia così a diminuire. I chopi però non tardano a formare, lontano dalla loro patria, alcune orchestre: a Lourenço Marques (Maputo dal 1975) e soprattutto nelle miniere del Sudafrica, e questo senza le fonti della loro terra, senza i materiali appropriati e senza il *savoir-faire* dei fabbricanti tradizionali (A. Rita-Ferreira 1973: 123).

Ma è soprattutto l'ingerenza delle autorità portoghesi ad accanirsi contro il *ngodo*. I poemi cominciano ad essere censurati ed anche ad imposti dall'amministrazione portoghese. Nel 1958 l'amministrazione di Zavala edita perfino a Lisbona una raccolta di poemi chopi (I. Rocha 1988: 15-29). Il primo di questi poemi, dopo l'esclamazione "Salazar, oh giudice!" invoca dieci volte il governatore generale del Mozambico. "Governatore, governatore padre". In questi poemi si cita il presidente Craveiro Lopes, il cardinale Cerejeira, il segretario generale della colonia e l'amministrazione della circoscrizione. Non c'è nessuna nota critica o discordante, solamente elogi.

Nell'agosto 1972 António Rita-Ferreira, ricercatore in etnologia e storia dei popoli del Mozambico, scrive nel quotidiano *Noticias* della capitale della colonia un articolo intitolato *A música chope em vias de extinção*<sup>67</sup>. In quest'articolo, l'autore ci rende edotti del festival di musica chopi, svolti qualche giorno prima a Zavala, realizzato in seguito all'iniziativa ufficiale e destinato ad una serie d'invitati stranieri. Rita-Ferreira presenta un certo numero di elementi che indicano la fine prossima della musica *timbila*:

*"A maior parte dos músicos, todos velhos, nem sequer cuidavam dos próprios instrumentos e podiam-se mesmo ver lâminas cortadas e unidas com um fio de ferro, caixas de ressonâncias feitas de ferro, varas de plástico, etc. Pour outro lado, nenhuma composição inédita foi apresentada e entre os dançadores não havia jovens"*<sup>68</sup>.

La vecchia arte chopi non era nata per cantare i poemi di padre Sillota (prete cattolico d'origine chopi oggi vescovo d'Inhambane) e dei suoi collaboratori, anche se

---

<sup>67</sup> "La musica chopi in via di estinzione". *Noticias*, 1972.

<sup>68</sup> "La maggior parte dei musicisti, tutti in età avanzata, non si occupavano dei loro strumenti e si potevano vedere lame tagliate e unite con un filo di ferro, casse di risonanza fatte di scatolame, bastoni in plastica, ecc. d'altra parte, non è stata presentata alcuna composizione inedita e fra i ballerini non c'era nessun giovane". [Nostra traduzione].

erano neri. Non era neppure nata per mostrare all'amministratore e ai suoi invitati che i chopi sapevano cantare canzoni, come quelle riportate da Ilidio Rocha (1988: 28):

*Kutchika achitadamoina  
Oh, awmandji!  
Ku hume craveiro Lopes  
Ku hume awmandji walossa hossi  
Baite! ... Baite! ... Baite!*

L'aereo è sceso  
Oh, i bianchi!  
Craveiro Lopes è uscito  
Ci sono dei bianchi che escono per salutare i re  
Baite! ... Baite! ... Baite!

L'assurdità di questa situazione è che non si collocava nient'altro nella bocca dei chopi se non il *baite* (saluto) dei loro nemici, il saluto reale degli imperatori nguni ai quali i chopi avevano resistito con successo durante mezzo secolo, saluto che gli imperatori hanno sempre ricevuto dai loro guerrieri e dai loro assoggettati, ma mai da un chopi.

L'ingerenza delle autorità portoghesi non si è mai limitata alla poetica, bensì è andata fino alle melodie. Infatti, a partire dagli anni cinquanta fino all'indipendenza del Mozambico nel 1975, in tutte le amministrazioni dove c'erano le comunità chopi, tutte le domeniche, per la cerimonia dell'alzabandiera, un'orchestra *timbila* era convocata per intonare l'inno nazionale portoghese. Gli strumenti *timbila*, con la loro accordatura in scala temperata con sette note, risultavano al quanto stonati.

## 6.2. Chiesa e musica chopi

Ricordiamo che i primi europei ad entrare in contatto con il popolo chopi furono i missionari cattolici già nel XVI secolo. Tuttavia, per quattro secoli, la musica chopi è stata marginalizzata perché considerata indegna di animare una liturgia cristiana. I chopi che frequentavano le chiese dovevano imparare i canti europei. È evidente che sarebbe errato pretendere, per esempio, che la musica africana sia introdotta nelle chiese europee dato che gli europei hanno tradizioni loro proprie e, nello stesso modo, è errato

obbligare gli africani a seguire melodie europee nella loro liturgia, soprattutto in una chiesa che si vuole cristiana, cioè universale.

La ragione invocata per questa messa da parte delle culture e delle tradizioni africane era che queste ultime erano considerate pagane. Ora, il problema della relazione fra musica profana e musica sacra era già al centro del dibattito senza che nessuna soluzione conveniente fosse stata trovata. Nonostante ciò, diversi musicologi negano la legittimità di un tale problema, in quanto, secondo loro, l'opera d'arte avrebbe una perfezione in se stessa, indipendentemente dalla finalità specifica verso la quale sarebbe indirizzata.

Senza voler prendere parte a questo dibattito, ci sembra importante fare notare che nella musica chopi c'è una differenza fra melodie cantate nelle riunioni di carattere religioso, iniziatico, matrimoniale, funebre che portano il nome comune di *timhamba*, e quelle cantate durante le riunioni di stile profano (lavoro nei campi, raccolta di frutta, balli, ecc.). D'altra parte, nella storia della liturgia, la partecipazione dei fedeli ha conosciuto fasi differenti: fu spontanea durante i primi secoli del cristianesimo, proibita nel medio evo e incoraggiata oggi (S. Dusan 1967: 762, art. 113, cap. 4). Il fatto che il *timbila*, con tutta la sua importanza per la vita sociale e politica del popolo chopi, sia esclusa dalla liturgia religiosa, non può che creare confusione e dualità nello spirito dei fedeli.

Un brusco cambiamento d'attitudine in relazione alla musica tradizionale interviene con i principi d'innovazione liturgica e d'inculturazione introdotta nella chiesa cattolica in seguito al Concilio Vaticano II (1962-1968).

Dopo aver ignorato il *timbila*, come tutti gli altri strumenti africani, per l'utilizzazione liturgica, a partire dagli anni settanta la Chiesa cattolica comincia ad introdurre nelle sue cerimonie gli strumenti tradizionali. Tuttavia, questi sono soliti accompagnare le melodie composte per strumenti dall'accordatura temperata d'origine occidentale. Alcune persone, come il musicologo chopi Padre Fonseca, imputano alla musica chopi l'incapacità di passare da una musica a funzione guerriera ad una musica di chiesa.

Il vero problema è altrove; infatti, nella sua riforma liturgica, la Chiesa accetta gli strumenti africani, pertanto il *timbila*, ma pretende che questi interpretino melodie occidentali composte per strumenti con tonalità completamente differenti; ciò che trasforma e la musica occidentale e la musica *timbila*. Per fare sì che tale processo

d'acculturazione sia completo, deve accettare la sfida di introdurre strumenti con melodie che le siano proprie.

Dopo venticinque anni dal Concilio Vaticano II, il processo d'inculturazione liturgica continua ma sempre con alcune resistenze, poiché non si accettano tutte le conseguenze che l'introduzione della musica tradizionale africana nella liturgia deve comportare. Durante l'estate 1996, nella chiesa di Nyakutowo – Zavala – abbiamo assistito ad una messa al suono del *timbila*, ma tutte le canzoni erano intonate secondo melodie occidentali che non si adattavano per niente all'accompagnamento musicale. Di conseguenza, il coro cantava sovente in disarmonia con il *timbila*.

Si potevano facilmente notare attitudini di disappunto da parte dell'assemblea. Non si sapeva se le smorfie erano indirizzate ai musicisti che non arrivavano a seguire la melodia o al prete che li obbligava a suonare musiche straniere. Abbiamo avuto la risposta poco dopo la fine dell'ufficio religioso, poiché davanti alla chiesa si prolungò spontaneamente la cerimonia con una danza *timbila*, imparagonabile rispetto alla cerimonia morosa alla quale avevamo partecipato, né per la gioia dei partecipanti, né per la sincronizzazione dei canti e degli strumenti. Il prete portoghese, peraltro giovane, non nascondeva la sua disapprovazione di fronte a queste manifestazioni culturali, che considerava pagane e retrograde. Diceva che queste persone non capivano che il solo modo di civilizzarsi era d'abbandonare queste forme di musica per seguire la musica europea. Conclude il suo monologo dicendo che la sua speranza era di vedere gli adolescenti del catechismo seguire la strada della civilizzazione...

### **6.3. L'ingerenza dell'ideologia del FRELIMO**

Nel 1975 finalmente arriva l'indipendenza (con un decennio di ritardo sulla grande maggioranza dei paesi africani) e con essa gradi cambiamenti; non solamente la fine dell'autorità coloniale, ma anche la sparizione dell'autorità tribale passaggio che si presupponeva necessario all'edificazione dell'unità nazionale. La musica e la cultura diventano così importati armi ideologiche per lo sviluppo del concetto di *homem novo* (l'uomo nuovo) nella lotta per il socialismo. È in questo spirito che, nel 1978, si è tenuto il "1° Festival de Dança Popular", con manifestazioni in tutto il paese e la cui



fase finale si è tenuta a Maputo dal 17 al 22 giugno, con gruppi selezionati nelle differenti province.

L'utilizzo della cultura come strumento d'unità e arma ideologica era già cominciati durante gli anni della lotta per la liberazione nazionale (1962.1974). Di tutte le manifestazioni culturali quella di maggior successo è stata la musica corale che aveva le sue radici nelle strutture melodiche e ritmiche mozambicane e proponeva un'abile e creativa esplosione delle tecniche vocali e delle armonie musicali occidentali. Dopo l'indipendenza, anche prima del festival del 1978, questa corrente rivoluzionaria della musica corale guadagna poco a poco tutto il paese e si caratterizza per l'impiego delle diverse lingue nazionali.

Il messaggio che le canzoni rivoluzionarie veicolavano era generalmente condiviso dalla maggior parte della popolazione, perciò quando erano intonate, tutti i mozambicani le accompagnavano vivamente. Questo significa che a partire dagli anni '60-'70, è nata in Mozambico una "canzone rivoluzionaria" che sovente sacrificava l'originalità delle culture musicali tradizionali a favore di una cultura "nazionale". Questa tendenza, all'inizio circoscritta all'esercito, si è espansa dopo il 1975 (anno dell'indipendenza) e soprattutto nel 1978 (anno del "1° Festival Nacional de Dança Popular") a tutto il popolo mozambicano. L'obiettivo manifesto era la valorizzazione della musica e della canzone tradizionale in Mozabico. Il festival è stato realizzato con

*"A preocupação fundamental de ser uma actividade massiva que leve o povo moçambicano a reflectir sobre o seu património cultural, em particular sobre a música e a canção tradicional, organizado em forma a permitir que a canção e música tradicional possam ocupar o lugar que lhes compete na sociedade moderna que estamos a edificar". (P. Soares 1980: 7)<sup>69</sup>.*

Qual è il risultato di questa politicizzazione della musica tradizionale mozambicana? Soprattutto qual è l'impatto di questa nuova vocazione del *timbila*?

Il primo risultato è stato l'uniformizzazione della poetica chopi o di ciò che ne restava. Il nuovo orientamento del Mozambico indipendente esigeva che si cantassero le

---

<sup>69</sup> La preoccupazione fondamentale di essere un'attività di massa che porti il popolo mozambicano a riflettere sul suo patrimonio culturale, in particolare sulla musica e la canzone tradizionale organizzata in modo permettere che la canzone e la musica tradizionale possano occupare il posto che meritano nella società moderna che stiamo costruendo. [Nostra traduzione].

lodi rivoluzionarie alla giusta politica del partito FRELIMO e dell'ideologia marxista-leninista.

Le canzoni registrate a Zavala e a Xipamanine da Ron Hallis testimoniano di quest'uniformizzazione rivoluzionaria della musica degli anni ottanta.

Canzone registrata a Zavala nel 1981:

*Ngonani motsene vhan kandene  
Mutapfa timbila tia timbila.*

*Tchidossana chini bandi  
Hingapfa mussavano kutsamba.  
Concorico wemba mukuku  
Ngonani motseno madota  
Hitapfa muzeno hilavha  
Kumiguela vha Shissibuka  
Vha siquile timbila  
To samba.*

*Hingapfa maboi ngu  
Maha ngu kutsambula  
Timbuwo.*

*Nhelandhela  
Ngonane motseno tchitsungo  
Mitapfa muzeno  
Wo samba ni kulombela.*

*Hotsethu ha tchi zivha  
Tchipakane Moçambique  
Tchipakane Moçambique  
Ngu tchona tchinga hi heta  
Hitipekua vha  
Tchi pha vha tchi unaia  
Hani uya mangala.  
De Ruvuma até Maputo ahi  
Sinhene timbila hi  
Alakanha Mondane ni Cosina  
Hambi kua vanga  
Puata ni salane yo ha  
Tsula tchiwulane hya  
Guimba mudjeke.*

Abitanti di Kanda  
Venite a ascoltare il *timbila*, questo *timbila*.

L'anziano si sente odiato.  
Lasciatelo ascoltare questa dolce musica.

Chicchiricchi canta il gallo  
Venite tutti gli abitanti  
Ascoltate le nostre canzoni.  
Vogliamo raccontarvi  
Che non abbiamo trovato dei buoni *timbila*.

Le donne nubili ascoltano  
E cambiano anche la loro *capulana*.

Pastori,  
e tutti i lavoratori, venite ad ascoltare  
Le nostre canzoni, dolci e belle.

Tutti si ricordano della frusta.  
In Mozambico, la frusta  
Ci picchiava sempre.  
Ci picchiavano e poi ci domandavano:  
“Dove andrete a lamentarvi?”  
Da Rovuma a Maputo,  
Balliamo il *timbila*,  
Celebriamo i nostri eroi  
Mondane e cosina.  
Non dimenticateci,  
Alzate la bandiera<sup>70</sup>

Canzone registrata a Xipamanine nel 1983

*Wa de lay la, wa de lay la,  
Wa de lay la Mano Botha  
Wa de lay la  
Ih ih  
Wa de lay la Moçambique!*

Abusate, abusate,  
Abusate Botha<sup>71</sup>  
Voi abusate,  
Abusate del Mozambico<sup>72</sup>.

---

<sup>70</sup> Nostra traduzione dal francese.

<sup>71</sup> Botha, il Président dell'Africa del Sud.

<sup>72</sup> Nostra traduzione dal francese.

Paradossalmente, questo processo di politicizzazione della musica *timbila* è arrivato al di là delle frontiere mozambicane (per esempio in Africa del Sud), là dove l'ideologia socialista era fortemente combattuta. Così Chambini Wa Makhasa<sup>73</sup>, lavoratore nella miniera di Wildebeesfontein nella Repubblica d'Africa del Sud, nel 1979 compone le *Mzeno wa chambini*:

*Lavamani nitaengisa timbila ta manono ta kutshamba ngutu;  
Eto Timbila tisikwa ngu Chambini,  
Timbila avekile Mzeno wa kutshamba ngutu.  
Ahisikeni timbila hinangalosa Vakoma.*

*Vasikile Timbila ta kutshamba,  
Va Mavileni manono vanangatsaka.  
Timbila hambi ene Teresi angatahuma kwathu,  
Ngu kupfa kutshamba timbila tangu.  
Timbila hambi idi Venasi ...*

*Wombani gnutu tatunene, motshenu Majaha a Chidzimu:  
Valungu votshe vanatsule amuwa Msambiko kwathu,  
hinangahumulela mihumbo.  
Vathu Vamtima vanangatsaka.*

*Abwakile Samara Ma chele, madota, guvera wamtima.  
Anu Valungu, mowona chani Msambiko muwa?  
Mosala kuthavela michitsula,  
Maputukezi, wuyani hitalosa Mkoma.*

Riunitevi e venite ad ascoltare i *timbila* di quest'anno che sono molto belli.  
Questi *timbila* sono stati composti da Chambini,  
ha fatto uno *Mzeno* molto gradevole.  
Componiamo un *timbila* per salutare i nostri governanti.

Delle composizioni interessanti sono state fatte.  
Quest'anno, il popolo di Mavila si diventerà  
Anche Tracey è venuto fino da noi  
Attirato dalla bellezza delle mie composizioni *timbila*  
Anche Venancio<sup>74</sup> verrà.

Parlate forte, tutti voi, uomini di grande spirito.  
Dite a tutti i bianchi di partire  
Perché noi possiamo finalmente riposarci dalla miseria.

<sup>73</sup> Si tratta di un compositore riconosciuto. Infatti, il musicologo Andrew Tracey ha seguito nel 1962 un corso intensivo dal maestro Chambini a Mavila, località situata a qualche kilometro da Zavala. Nel 1973, il musicologo sudafricano ritornò con un gruppo americano per realizzare il film con Chambini.

<sup>74</sup> Si tratta di Venâncio Mbande, grande compositore e suonatore di *timbila*.

Oh anziani, Samara Machel è arrivato, il governo formato dai neri.  
 Oh portoghesi, state fuggendo?  
 Venite a salutare il capo.

E nel 1980 Venâncio Mbande (A. D. Mungwambe 1984) compone il *Mzeno wa sathanyane wa bokiso*:

*Yamba, yimbi khathuyabamba,  
 Mondane atekile Mfumo.*

*Kukhukhela Rovuma ante Maputo,  
 Samara avekile Mijeke.*

*Vaamba mahungu: Frelimo yatsimba kuloya.  
 Valori vasala kupakelwa.*

*Van'gode Paderi, Mavileni, achisisa sibhamu.  
 Chisano achisiwona sibhamu.*

*Acori,eéa soljweljwama saso,bodo.  
 Socjotsiéa ,avoéemo. Socjoya socjatela Paderi.*

*Ahokile Paderi, khoheni ka Mkoma Ma chele,  
 Achiya eyawomba phazamo.*

*Aku unga phazama, Vinti Sinku yihokile,  
 Tsula uchadzuma pashoni.*

*Watsaka Ma chele, ka ditshuri, achiwona Sathanyane,  
 Dijaha doziva Mizeno.*

*Kujumile Ma chele, dotshe da Msambiko kufumile Ma chele.  
 Sikolonyi satsula Mboweni.*

È tempo di guerra, è tempo di combattimento,  
 Mondlane ha preso il potere.

Da Rovuma a Maputo,  
 Samara ha alzato la bandiera.

Si dice che il frelimo proibisce la magia.  
 I maghi sono tutti deportati.

A Mavila, un prete cattolico è stato arrestato quando stava nascondendo delle armi

Chissano ha visto queste armi.

Ha mandato due uomini forti a Mavila  
Per andare a prendere il prete.

Il prete è stato condotto dal Presidente Mache,  
Ha riconosciuto il suo errore.

Visto che ti sei sbagliato e che ci avviciniamo al 25 giugno,  
Devi restare in prigione.

In realtà, il Presidente Samora Machel è molto soddisfatto,  
Quando vede Sathanyane, un uomo che sa comporre il Mizeno<sup>75</sup>.

In tutto il territorio del Mozambico regna Machel.  
I coloni se ne vanno verso il Portogallo.

Non si tratta solamente di cambiare l'accordatura<sup>76</sup> di uno strumento, ma di cambiare l'orecchio musicale di un popolo. Immaginiamo solamente che in un periodo di cinque anni il pianoforte cambi gli intervalli fra le note. Il pianista deve anche cambiare tutta la sua tecnica d'esecuzione. La musica sarebbe differente da quella che ha l'abitudine di ascoltare.

Martinho Lutero (1980) accusa l'introduzione delle canzoni rivoluzionarie al livello nazionale di essere uno dei principali responsabili di questo cambiamento. In effetti, tutte queste canzoni sono composte nella forma tonale occidentale; e la necessità di accompagnarle convenientemente obbliga i musicisti a raccordare i loro strumenti. Nei lavori di H. Tracey non c'è nessun riferimento a questo cambiamento di accordatura, come d'altra parte non si trovano riferimenti dei lavori di M. Dias, I. Rocha o G. Kubik. Però abbiamo trovato una citazione di Amândio Dide (1972: 101) che racconta la visita del presidente del Portogallo Carmona in Mozambico nel 1939; un'orchestra formata essenzialmente da cento *timbila* che eseguivano l'inno nazionale portoghese con dei *timbila* accordati differentemente gli uni con gli altri e nessuno accordato in scala occidentale. In uno dei nostri numerosi e regolari incontri, più

---

<sup>75</sup> *Mzeno*, il movimento più importante del *ngodo*.

<sup>76</sup> Gli strumenti sono accordati dal fabbricante a orecchio e utilizzando altri strumenti sempre sulla base della nota centrale *hombe* (nota situata tra il *si* e il *do*). Un costruttore di *timbila* spesso fornisce tutti gli strumenti all'orchestra esattamente per avere la stessa tonalità, oppure, il *timbileiro* abile costruisce il suo esemplare sulla base di quello dell'orchestra. L'accordatura non è mai assoluta; per questo è raro che le diverse orchestre riunite per il *msaho* suonino in gruppo.

precisamente nell'agosto 1996, egli imputava anche alla musica rivoluzionaria e al jazz il cambiamento dell'accordatura dei *timbila*.

Il problema principale che questa trasformazione comporta è che un *timbila* accordato nella gamma occidentale, non potrà mai suonare un *ngodo*, la “vera” musica chopi. In effetti, oggi i residui della gloriosa musica chopi si dividono in due parti: la parte povera costituita da funzionari del servizio di nettezza urbana della città di Maputo – suonano il *timbila*, o quello che nel passato si chiamava così, nel mercato di Xipamanine situato alla periferia della capitale mozambicana – che suonano per loro diletto e sempre più per avere qualche soldo dai turisti di passaggio. In ogni modo, il mercato di Xipamanine, fino a qualche anno fa centro del “*timbila* rivoluzionario” è diventato dopo la caduta del socialismo il centro del “*timbila* folklorico”. Ci assicura in anticipo che la musica che si suona con strumenti che poco hanno a che vedere con autentici *timbila*, aggrada i turisti occidentali avidi d'esotismo. La parte ricca è costituita da fortunati che riescono a partecipare a gruppi di musica urbana.

A Zandamela e a Zavala, dove mancano gli strumenti, si rimpiazzano i materiali originali con altri, ma soprattutto si sostituiscono i motivi poetici strettamente rivoluzionari con altri del nazionalismo chopi aiutato dalla fine del socialismo e delle creazione della democrazia e pertanto di un partito democratico chopi. I più fortunati, soprattutto fra i giovani, integrano i gruppi musicali della capitale che hanno rapporti stretti con dei complessi occidentali.

#### 6.4. L'ingerenza del jazz

Dagli anni sessanta-settanta si annuncia un tentativo di avvicinamento tra il *timbila* e il jazz grazie a musicisti, in particolare portoghesi e sudafricani, in cerca d'ispirazione e di esotismo. D'allora, diversi tentativi di sincronizzazione fra *timbila* e strumenti occidentali sono stati fatti, soprattutto dal compositore portoghese Paulo de Carvalho. Il promotore del festival jazz di Cascais in Portogallo, Vilas Boas, ha per molto tempo incoraggiato questo sincretismo musicale, poiché vedeva nel *timbila* il supporto ritmico del jazz, grazie a quello che egli chiamava l'originalità del suo *swing*, che sarebbe proprio degli *spirituals* neri.

Questi tentativi hanno trovato eco favorevoli negli ambienti chopi di Maputo e soprattutto presso i giovani che avevano suonato in scuole occidentali, in particolare nel seminario cattolico, dove avevano potuto familiarizzarsi con strumenti musicali occidentali.

I risultati di queste prove non furono molto incoraggianti, perché i gruppi non arrivavano ad accordare i loro strumenti ai *timbila* cosicché più musicisti chopi abbandonarono il loro silofono in favore, generalmente, della chitarra. Ciò ricorda la fine della schiavitù negli Stati Uniti e le grandi migrazioni del sud verso il nord, che comportarono per molti musicisti l'abbandono dei loro strumenti ingombranti con i quali si esibivano in orchestre in favore dell'adozione di strumenti facilmente trasportabili come per l'appunto la chitarra. Ma, se questo processo ha portato negli Stati Uniti alla produzione prima del blues e poi del jazz, nel caso mozambicano il risultato è stato meno scontato.

A partire dal 1975, queste prove hanno subito un brusco arresto per lasciare spazio ad altre forme di sincretismo consistenti in un miscuglio di diverse melodie mozambicane con finalità politiche. Durante gli anni ottanta, con la diminuzione del fervore rivoluzionario, sono risorte con più forza le tendenze del passato: allo stesso tempo la rivalorizzazione della musica tradizionale lasciava trasparire connotazioni politiche, cercando di avviare un dialogo con ritmi ritenuti moderni. I giovani musicisti mozambicani come Simião Mazuze (alias Salime Mohammed), Kapa Dech, i Ghorwane<sup>77</sup> e soprattutto Mucavele fanno lavori seri di ricerca sulla poetica e sulle melodie tradizionali. Nelle loro liriche lo spirito della critica sociale tipicamente chopi è molto presente. Tuttavia, se i chopi hanno la loro parte di presenza al livello della poetica non si può dire altrettanto del livello degli strumenti. In effetti, nel gruppo di Salime o dei Ghorwane, sono presenti strumenti tradizionali del sud del Mozambico come il *chiquisse*, il *mbira*, il *chidende*, il *mpala-mpala*... ma mai il *timbila*, pur essendo lo strumento nazionale per eccellenza.

Secondo Salime l'assenza del *timbila* nei gruppi jazz e nella musica leggera è dovuta anzitutto alla sua particolare accordatura. E, alla domanda circa le possibilità di

---

<sup>77</sup> Uno dei gruppi più prestigiosi del Mozambico chiamati affettuosamente dalla popolazione *os bons rapazes*, cioè i bravi ragazzi.



utilizzare *timbila* accordati in gamma diatonica occidentale, egli risponde che questo tipo di silofono è piuttosto sudafricano<sup>78</sup>.

Dagli anni ottanta soprattutto dopo che Paul Simon ha lavorato con il gruppo sudafricano “The Black Mambaso” diversi musicisti occidentali sono andati in Mozambico allo scopo di lavorare con gli artisti locali, in particolare chopi.

Di tutti questi sodalizi un esempio chiarificante ci viene dal “Grupo Timbila Eduardo Durão” di Maputo, associato al gruppo di jazz svizzero “Peter Giger’s family of Percussion & Friends”, per editare nel 1993 un CD intitolato *Mozambique meets Europe*.

Il gruppo mozambicano era composto da dieci musicisti:

Eduardo Durão	timbila e voce
Roland Alexandre	timbila chinzomana
Benedito Jacinto	timbila chinzomana
Albino Katinhane	timbila chinzomana
Madonelane Madonel	timbila chinzomana
Salvador Sequiane Foliche	timbila chinzomana
Perola Jaime	voce e danza
Jorge Cesar	percussioni
Felisberto Massangai	percussioni
Alberta Mula	percussioni

Il gruppo svizzero era formato da cinque musicisti:

Peter Giger	batteria e percussioni
Tom Nicholas	percussioni
Dom Um Romão	percussioni
Gerd Dudek	sassofono
Vitold Rek	basso

Per quanto riguarda il gruppo di Durão è evidente che non si tratta di un’orchestra formata per suonare un *ngodo* bensì di un gruppo che cerca di modernizzarsi a partire dallo strumento *timbila*. Si constata l’utilizzazione di un solo tipo di *timbila*, il *chinzomana*, e tre percussioni, strumento totalmente assente nel *timbila* tradizionale, ma presente nel *ngalanga*. Nel gruppo è presente una donna (fenomeno raro) e Felisberto Massangai, di cui abbiamo ampiamente parlato nel capitolo 5, ma ricordiamo,

---

<sup>78</sup> Nelle vie di Cape Town o di Johannesburg è comune vedere musicisti suonare silofoni simili al *timbila* ma accordati secondo la gamma diatonica occidentale.

musicista, compositore, ballerino, leader e manager del “Grupo ta Xipamanine”, qui in veste di percussionista.

Abbiamo più volte cercato di contattare Peter Giger per parlare dell’esperienza musicale “Mozambique meets Europe”, purtroppo senza esito. Abbiamo avuto l’impressione che non fosse disposto ad affrontare con noi la questione della collaborazione del gruppo mozambicano. Questa sensazione si è confermata in Mozambico, poiché in realtà si è trattato di un progetto molto controverso che ha suscitato un acceso dibattito di società fra quelli che vedevano in questo progetto un tradimento nei confronti del patrimonio culturale nazionale e coloro che preferivano la sua modernizzazione. Questa questione ha finito per attirare l’attenzione del ministero della cultura, il quale decise di inviare un esperto – il musicologo Amândio Dide Mungwambe – con il dovere di sorvegliare da vicino i lavori in corso.

Secondo Mungwambe, i mozambicani avrebbero partecipato a questo progetto più attratti dalle ricadute economiche che per convinzione della correttezza e della realizzabilità.

Da un punto di vista più musicale, sembrerebbe che il lavoro sia stato estremamente laborioso a causa dell’impossibilità di trovare un’accordatura che si adattasse per tutti gli strumenti. In effetti, gli svizzeri hanno proposto alcune composizioni, con l’intento di apportare arrangiamenti per permettere ai *timbila* di accompagnarli. Questa iniziativa si è rivelata impossibile da attuare: i *timbila* non arrivavano a sintonizzarsi sulle partizioni di Giger. Così si concluse che la sola soluzione possibile sarebbe stata comporre melodie *timbila* da parte mozambicana e chiedere ai cinque musicisti svizzeri di seguire. Il CD *Mozambique meets Europe* contrariamente al progetto iniziale è dunque una composizione che si potrebbe definire di *timbila* moderno, alla quale i musicisti svizzeri hanno dovuto conformarsi.

Possiamo fondamentalmente dividere il CD in due parti:

1. la prima comprende i pezzi “Nhantumbuane”, “Matekenha” e “Zavala-Rio-Nessau”. Questi sono caratterizzati dal suono e dai ritmi del *timbila* dalle connozioni tradizionali senza tuttavia essere un *ngodo*, con l’aggiunta delle percussioni e del basso;
2. la seconda è formata da “Jones Bones” e “Frankfurt-Maputo”, pezzi più jazzizanti, guidati dal sassofono e un “rumore” di fondo che si può identificare come il suono dei *timbila*. A volte il sassofono lascia spazio ai *timbila* che tuttavia

non sviluppano tutte le loro potenzialità, bensì sembrano limitarsi a ripetere una sorta di ritornello in guisa di sottofondo per l'esibizione della batteria e della percussione.

Possiamo affermare che si tratta di una giustapposizione degli strumenti ma senza vera fusione, il cui risultato è un sincretismo musicale con pronunciate evocazioni jazz. Secondo Mungwambe, i *timbila* accordati in gamma diatonica occidentale non potranno mai suonare un *ngodo*, allo stesso modo che il *ngodo* non potrebbe essere tale se gli si imponessero motivi musicali o poetici che non gli fossero propri. Integrare il *timbila* in un gruppo di musica “moderna” senza una riflessione profonda sembra far correre il rischio di diminuire o limitare le sue potenzialità. Non siamo sicuramente per un *timbila* fissato nella tradizione che non evolve, ma se un dialogo con la così detta modernità deve aver luogo, nel dibattito si deve assolutamente prendere in considerazione e accettare la sfida di concepire il *timbila* nella sua integralità, nel suo ruolo di dibattito sociale e politico, nella sua configurazione ritmica e melodica; tutto ciò non può che arricchire sia la tradizione che la modernità.

## **PARTE IV – TRADIZIONALIZZARSI PER ESSERE MODERNI**

### **7. IL TIMBILA TRA TRADIZIONE E MODERNITÀ**

#### **7.1. Antropologia e etnomusicologia in Mozambico**

In Mozambico l'antropologia è sorta nel contesto coloniale, per cui era fondamentalmente amministrativa; ciò spiega in parte l'importanza dell'opera di H. Tracey apparsa in un periodo che potremmo definire di buio scientifico – eccezion fatta per i lavori anteriori di Junod. I primi studi di carattere etnografico furono realizzati da amministratori coloniali, missionari e antropologi ed avevano come scopo di costituire una mappa culturale degli “indigeni del Mozambico” nel quadro di informazioni sugli usi e costumi. Secondo José Fialho Feliciano (1989) i primi studi datano del 1536. Si tratta dell'*Inquérito sobre reis e seniores caffres (Monomotapa, Minnicas, Quitere) – justiça, gente de guerra, minas, mantimentos, costumes*. La maggior parte di essi, sostiene Ana Maria Loforte (1992):

*“Tratava-se de numerosos documentos portugueses dos princípios do século XVI e XVII contendo várias indicações de carácter antropológico sobre África, que constitui hoje fonte importante para a reconstituição da história africana. Estes documentos possuem informações acerca das populações locais, seus usos e costumes, dando conselhos sobre o comportamento a adoptar no trato com estas mesmas populações, bem como com as entidades políticas e religiosas. Estas informações são acidentais e não resultam essencialmente de uma prática antropológica”<sup>79</sup>.*

Nonostante ciò, di questo periodo si possono ricordare i lavori di Henri-Alexandre Junod e de Jorge Dias. Secondo Rui Pereira (1989):

---

<sup>79</sup> Si trattava di numerosi documenti portoghesi dell'inizio del secolo XVI e XVII, contenenti varie indicazioni di carattere antropologico sull'Africa, che costituiscono oggi una fonte importante per la ricostruzione della storia africana. Questi documenti forniscono informazioni sulle popolazioni locali, sui usi e costumi, dando consigli sul comportamento da adottare nel modo di relazionarsi a queste popolazioni, così come con le entità politiche, religiose. Queste informazioni sono arbitrarie e non risultano essenzialmente da una pratica antropologica. [Nostra traduzione].

*“(...) Jorge Dias e a sua equipa, se bem que não se abstendo de uma “produção administrativa” que servia aos interesses do colonialismo, procurava, sobretudo, proceder a um levantamento etnográfico: a publicação dos 4 volumes de “Os Macondes de Moçambique” aí está para o comprovar”<sup>80</sup>.*

Questi studi si differenziano dagli altri nel senso che, pur essendo una raccolta etnografica essa aveva altresì scopi scientifici. In accordo con Rui Pereira (1989), il potere coloniale portoghese sollecitò la conoscenza antropologica con l’obiettivo di meglio conoscere i popoli sotto il suo dominio. E sottolinea il fatto che, non essendo inquadrata accademicamente, la ricerca antropologica fu subordinata agli interessi del colonialismo portoghese.

Durante il periodo coloniale l’antropologia scientifica era praticamente inesistente in Mozambico. La prima istituzione che andava in tal senso, che sviluppò lavori nell’ambito dell’antropologia fu l’“Istituto de Investigação Científica de Moçambique” (IICM) creato nel 1957. Nel quadro delle scienze sociali aveva come aree di studio: sociologia, etnografia, antropologia fisica e archeologia. Fra i ricercatori dell’IICM da segnalare i lavori realizzati da Rita-Ferreira e Maria Leonor Correia de Matos. Malgrado il fatto di ostentare obiettivi accademici, difficilmente si può assumere che l’IICM non fosse dipendente dall’agenda politica del colonialismo portoghese, del quale è esempio il caso di Jorge Dias. Infatti, come sostiene Jean Copans (1971: 39):

*“(...) a etnologia participa de um certo contexto político. O etnólogo tomou, portanto, posições políticas pela própria natureza da sua função objectiva”<sup>81</sup>.*

Gli studi di carattere antropologico si consolidarono quando, dopo la trasformazione nel 1968 del “Centro dos Estudos Gerais” in “Universidade de Lourenço Marques”, s’introdusse il corso di storia.

Dopo l’Indipendenza l’antropologia entrò in crisi; c’era infatti una profonda sfiducia nel potere politico in relazione a questa scienza sociale, a causa del suo legame con il progetto coloniale nel periodo antecedente all’Indipendenza. Ci fu pertanto una

---

<sup>80</sup> “Jorge Dias e la sua equipe, sebbene non astenendosi da una produzione amministrativa, che serviva gli interessi del colonialismo, cercavano, soprattutto di procedere a una raccolta etnografica: la pubblicazione dei quattro volumi dei makonde del Mozambico è lì a provarlo”. [Nostra traduzione].

<sup>81</sup> “L’etnologia partecipa d’un certo contesto politico. L’etnologo ha quindi preso posizioni politiche, a causa della natura della sua funzione oggettiva”. [Nostra traduzione].

grande necessità di affermazione dell'antropologia in quanto pratica scientifica indipendente dal progetto coloniale. Questa configurazione epistemologica influenzò l'attività di ricerca nel periodo immediatamente successivo all'Indipendenza e negli anni seguenti, al punto che alcuni autori, tra cui Jacques Depelchin, si interrogarono sull'importanza dell'antropologia per il Mozambico in questo periodo post-indipendenza. Depelchin (1982) afferma che

*“toda a armadura teórica da Antropologia desenvolveu-se no sentido de reforçar as características exóticas do Africano”<sup>82</sup>*

dove l'africano è rappresentato come un'aberrazione e la civiltà Occidentale esaltata. Depelchin sostiene ancora che

*“existe uma lógica estreita entre, por um lado, a negação da história africana e o desenvolvimento de uma Antropologia criada e desenvolvida para compreender o Africano”<sup>83</sup>*

e aggiunge

*“(...) que fazer perante a Antropologia, uma ciência que Claude Lévi-Strauss qualificou algures de filha do colonialismo? Na medida em que se trata de uma herança seria necessário aplica-lhe a mesma análise e a mesma resposta que a Frelimo anaçou no que diz respeito ao Estado herdado da colonização – proceder a sua destruição ao mesmo tempo de que se constrói uma nova ciência de investigação que tira os princípios metodológicos do marxismo temperado na forja da revolução em Moçambique”<sup>84</sup>.*

La proposta di Depelchin era nella direzione di un'antropologia marxista, cioè nel periodo post-indipendenza l'antropologia aveva un senso solo se i suoi principi metodologici fossero basati sulla teoria marxista. La produzione antropologica dei primi

---

<sup>82</sup> “Tutta l'armatura teorica dell'antropologia si era sviluppata nel senso di rafforzare le caratteristiche esotiche dell'africano”. [Nostra traduzione].

<sup>83</sup> “Esiste una logica stretta tra, da un lato, la negazione dell' storia africana e lo sviluppo di un'antropologia creata e sviluppata per capire l'africano”. [Nostra traduzione].

<sup>84</sup> “Che fare di fronte all'antropologia, una scienza che Claude Lévi-Strauss ha qualificato in qualche modo come figlia del colonialismo? Nella misura in cui si tratta di un'eredità sarebbe necessario applicarle la stessa analisi e la stessa risposta che il Frelimo ha applicato allo stato che ha ereditato dalla colonizzazione – procedere alla sua distruzione e contemporaneamente costruire una nuova scienza di ricerca che prende i suoi principi metodologici dal marxismo temperato dalla rivoluzione in Mozambico”. [Nostra traduzione].

anni dopo l'Indipendenza riflette lo sforzo intrapreso dai ricercatori per mostrare che c'è una pertinenza dell'antropologia in questa nuova fase della storia del paese.

Nel 1985 (p. 75) Iraê Lundin e Claes Josefsson scrivono un articolo elucidativo:

*“Deve estar bem claro, então, que o que torna a Antropologia um instrumento necessário para o desenvolvimento social e cultural é a informação. Ela é unicamente qualificada para fornecer dados sobre o que se passa nas diferentes camadas de uma sociedade. (...) para um País como Moçambique, que escolheu o caminho do desenvolvimento e da modernização sobre, por exemplo, condições prévias e consequências de projectos de desenvolvimento e/ou reorganização económica”<sup>85</sup>.*

Alcuni anni dopo l'Indipendenza fu fondato il “Departamento de Arqueologia e Antropologia” (DAA); nonostante ciò, permanevano resistenze in relazione all'antropologia. In questo periodo non c'era ancora una formazione in antropologia ma solo alcuni corsi di introduzione alla disciplina per gli studenti di storia, diritto, medicina e lettere moderne. Solo nel 1995 fu creato l'“Unidade de Formação e Investigação em Ciências Sociais” (UFICS) con un baccalaureato in scienze sociali con principali orientamenti: antropologia, sociologia, scienze politiche. Nel 1998 l'UFICS introduce la Laurea in Antropologia. Per ragioni di conflitti istituzionali, l'UFICS è stata chiusa nel 2000 e fusa con l'antico dipartimento di archeologia e antropologia all'interno della Facoltà di Lettere dell'Università Eduardo Mondlane (UEM). Dal punto di vista dell'organizzazione scientifica è stato considerato un passo indietro, in quanto l'antropologia è stata allontanata dalle altre scienze sociali, al contrario della tendenza attuale in Europa, per riagganciarla all'archeologia, come tipico dell'antropologia coloniale del XIX secolo.

È importante sottolineare che, malgrado l'inesistenza di una formazione in antropologia sia a livello di baccalaureato sia per la laurea, furono realizzati alcuni lavori di tesi di laurea con una componente antropologica da parte degli studenti di storia.

Fuori dall'Università altre istituzioni si occupano di antropologia:

---

<sup>85</sup> “Deve essere allora ben chiaro, quindi, che ciò che rende l'antropologia uno strumento necessario per lo sviluppo sociale e culturale è l'informazione. Essa è soltanto qualificata a fornire dati su ciò che succede nei differenti strati della società (...) per un paese come il Mozambico, che ha scelto il cammino dello sviluppo e della modernizzazione, rispetto, per esempio, a condizioni previe e conseguenze dello sviluppo e/o riorganizzazione economica”. [Nostra traduzione].

a) il “Serviço Nacional de Museus e Antiguidades” (Servizio Nazionale dei musei e antichità), legato al Ministero della cultura. Si tratta di un’istituzione museografica, titolare del Museo di storia naturale, essenzialmente di carattere didattico, per insegnare agli scolari la fauna del paese. Il museo è stato riaperto al pubblico alcuni anni fa dopo un lungo periodo di chiusura. Quest’istituzione non svolge nessuna attività di ricerca e la sua funzione sembra quella di conservare gli animali impagliati: d’altronde, gli annessi del museo sono prestati alla più grande artista del paese, Reinata, scultrice di terracotta che abbiamo anche potuto ammirare al Museo dell’Arte Brut di Losanna. Conoscendo le opere di Reinata abbiamo una fitta al cuore a pensare che lavori negli ateliers del Museo di Storia Naturale e ancora di più trovarla esposta nel museo dell’arte brut. Questa istituzione possiede inoltre un piccolo museo delle monete situate nella parte bassa della città dove sono conservate le monete del vecchio e glorioso impero portoghese.

b) l’“Instituto Nacional de Desenvolvimento da Educação” (INDE) (Istituto Nazionale per lo sviluppo dell’educazione), dipende direttamente dal “Ministério de Educação e Cultura” (Ministero per l’Educazione e la Cultura) che impiega molti giovani sociologi e antropologi spesso formati in Brasile. Durante l’epoca marxista questo istituto era guidato dai cooperanti dei paesi dell’est, soprattutto la Germania dell’est e la Romania, e contava con la partecipazione dell’élite mozambicana. Negli ultimi anni ha prodotto lavori interessanti sulla necessità di considerare le culture locali, nella programmazione delle politiche educative e nella loro applicazione. Tra i suoi obblighi spicca la proposta di introdurre nell’educazione musicale l’apprendimento degli strumenti locali e la mobilitazione dei detentori di questo sapere come parte del corpo degli insegnanti.

c) l’“Arquivo do Património Cultural” (ARPAC), ossia Archivio del Patrimonio Culturale, dipende dal “Ministério de Educação e Cultura”, cioè Ministero per l’Educazione e la Cultura che ha ereditato tutta la documentazione del primo festival di danza popolare. Purtroppo bisogna constatare che, alla cattiva raccolta dei dati, è seguita una pessima conservazione, e ciò ha reso difficile la loro valorizzazione. Questa istituzione ha comunque pubblicato diversi fascicoli come “A música tradicional de Moçambique: antologia das canções” (1996), libri fra cui “Algumas danças tradicionais da zona norte de Moçambique” (2003) e una collezione di CD di musica tradizionale (Laffranchini, 1997 e 1999).



## **7.2. La cultura chopi di fronte agli imperativi politici e culturali del nuovo Mozambico**

Per capire cosa sia successo bisogna dapprima capire la nuova visione della cultura. Il FRELIMO afferma che è necessario far morire l'etnia per far nascere la nazione; quindi la cultura chopi deve cedere il passo alla cultura mozambicana. Per attingere quest'unità il FRELIMO fonda il "Centro di studi africani", l'"ARPAC", il quale contiene un dipartimento di etnomusicologia. Inoltre, la musica fu il primo aspetto di unità nazionale attraverso l'organizzazione del "1° Festival Nacional de Dança Popular", il quale, oltre alla diffusione delle danze del paese intendeva censirle e utilizzarle per oltrepassare le particolarità regionali.

Dopo l'indipendenza del Mozambico nel 1975, il governo si è preoccupato di ristabilire l'unità nazionale e ripristinare la vera cultura mozambicana. Organizza perciò nel 1978 il "1° Festival Nacional di Dança Popular" che dava libero spazio alle tradizioni musicali di tutti i gruppi etnici del paese, ma sempre con la preoccupazione di presentare e far risorgere la vera tradizione, quella autentica in opposizione ai condizionamenti subiti durante l'epoca coloniale, contro l'alienazione della cultura coloniale. Antropologi e etnomusicologi contribuiscono fortemente al processo di rinascita della tradizione; ma cosa facevano questi intellettuali se non una lettura della tradizione?

Nel *ngodo* ciò che era fissato per scritto non era la danza bensì la musica e con essa i poemi (*lyrics*). Al contrario, ciò che interessava la folla non era tanto la musica quanto la danza. È stato in quest'ambito che si sono verificate le contribuzioni più interessanti che, partendo dalla tradizione, si sono adattati alle nuove esigenze. Nell'ambito coreografico era possibile innovare, cioè continuare con la tradizione, mentre con la musica non lo era perché essa era stata fissata per scritto, esisteva un modello a cui riferirsi, una prova di autenticità, che però non lasciava spazio di espressione. La musica è stata così incatenata, fissata ad un certo periodo storico togliendole così la possibilità di essere attuale, in altre parole di partecipare, di creare la vita delle persone, di essere viva.

Un primo elemento d'innovazione a livello coreografico è dato dall'introduzione delle donne come ballerine, fortemente attrattive per il pubblico. Inoltre la danza nel suo insieme, era interessante dal punto di vista rivoluzionario perché manteneva il suo

aspetto guerriero: ormai, non più chopi contro invasori nguni, bensì una battaglia fra mozambicani e colonizzatori portoghesi, vinta dai primi. I costumi utilizzati invocavano le figure storiche della rivoluzione. Gli elementi magico-tradizionali sono stati sostituiti da altri neutri che corroboravano la crociata antioscurantista della rivoluzione. Le liriche erano relative alla tradizione chopi, ma riflettevano i motivi rivoluzionari. In fin dei conti, possiamo dire che la danza mobilitava i giovani per la lotta per la “mozambicanità”, contro il tribalismo.

Il “1° Festival Nacional di Dança Popular”, che è all’origine del primo revival della musica *timbila*, ha avuto un doppio corollario: dapprima, la creazione della “Companhia Nacional de Canto e Dança” nel 1979, la quale eseguiva tutti i tipi di danza mozambicana e esportava ciò che era visto come autentica tradizione e cultura – subito dopo la fondazione sono stati ingaggiati coreografi dell’antica DDR, come pure della Corea del Nord, allo scopo di “modernizzare” la tradizione, rendendola ideologica e politicamente corretta. I costumi erano all’origine più di stampo occidentale che tradizionale, la durata delle esecuzioni era limitata a pochi minuti per permettere di rappresentare il più grande numero di pezzi possibili, quindi per soddisfare le esigenze legate allo spettacolo moderno. I ballerini dovevano di conseguenza interpretare ogni ballo popolare, accompagnato da un forte substrato patriottico, ciò che a volte risultava laborioso. Il secondo corollario è legato all’introduzione dei *grupos dinamizadores*<sup>86</sup> di ogni quartiere, fra i quali doveva esserci il gruppo culturale. Gli anziani avevano il compito di insegnare ai più giovani le vere tradizioni. Sono così nati, nella zona di Inhambane, gruppi *timbila* di stampo rivoluzionario.

L’Indipendenza porta anche alla creazione della “Organização da Mulher Moçambicana” (OMM), ossia Organizzazione della Donna Mozambicana, movimento per la difesa della donna: le danze potevano perciò essere aperte ai due sessi, molte danze d’altronde sono basate sulla seduzione, le canzoni erano di stampo rivoluzionario e i motivi coreutici anti-portoghesi. Allo stesso tempo, la difficoltà nel procurarsi il legno necessario per la costruzione del *timbila* limitava la formazione di nuovi musicisti, ma niente impediva di coltivare il ballo. In alcuni distretti risorsero intere orchestre, e apparvero anche gruppi misti; le donne avevano uno stile di ballo ispirato alla tradizione, pur osando integrare nuovi movimenti sulla base di altre tradizioni

---

<sup>86</sup> Gruppi dinamizzatori. Struttura locale del partito finalizzata a canalizzare, organizzare e controllare le masse.

locali; gli uomini, invece, sembravano riprodurre il *déjà vu*. Possiamo chiederci se non ci si trovi di fronte a due tradizioni, una incarnata dagli uomini e alla fissazione per scritto, influenzata anche dai lavori degli etnomusicologi, e l'altra, incarnata dalle donne, che si ispira alla tradizione locale. Infatti, la descrizione analitica dei classici della musica chopi riferisce delle donne che accoglievano i guerrieri all'arrivo nei villaggi dopo le battaglie vittoriose, di cui il *timbila* era una delle espressioni artistiche più eloquenti. Al margine della danza, le donne incoraggiavano i loro eroi, con canti e balli, e addirittura irrompevano nel ballo ufficiale per felicitare i guerrieri non tanto per le loro capacità belliche bensì sul piano artistico. Ciò che l'OMM apporta allo *ngodo* è che questi balli, fino ad allora esterni alla manifestazione *timbila*, entrano a far parte dell'esecuzione vera e propria. Si tratta di movimenti che, come quelli degli uomini, erano stati tramandati di generazione in generazione; la differenza era che, mentre gli uomini avevano subito influenze esterne, le donne ricavano la loro arte dalla pura tradizione.

### 7.3. I revivals o il ritorno di Tracey

Con la guerra degli anni '80, molti gruppi, per non dire tutti, si sono sciolti. Fino al 1997 c'erano due gruppi in Mozambico e uno in Africa del Sud. Ma nello stesso anno rinasce il *Msaho* di Zavala, il festival di musica *timbila*. La vecchia competizione fra orchestre resuscita con l'aiuto di forze esterne venute dalla capitale ed anche dall'estero. Entriamo nel secondo revival del *timbila*, reso possibile dalla firma degli accordi di pace di Roma del 1992 e confermati con le prime elezioni democratiche del 1994. Il Mozambico si trasforma rapidamente in un paese democratico e liberale ottenendo pure la stima della Banca Mondiale come paese di "buon governo". La musica tradizionale è rivalutata e molti sforzi sono intrapresi per ricomporre gli antichi gruppi. Ma, i villaggi, con i loro potenti capi, ormai non esistono più, adesso chi sponsorizzerà le orchestre?

Abbiamo lasciato il Mozambico nel febbraio 1999 con pochi gruppi *timbila*, ritorniamo nell'agosto dello stesso anno e ne troviamo quindici! Molti di questi non sono "funzionali", devono ancora trovare il loro cammino, altri sono composti principalmente da persone anziane, le quali hanno evidentemente difficoltà ad eseguire l'antica danza guerriera; in generale questi gruppi mancano di veri leader, capaci di

comporre nuovi *ngodo*. I giovani sono meno interessati a questo revival, ma sono coscienti che la loro musica è di grande valore e soprattutto mobilita etnomusicologi di tutto il mondo. Le nuove generazioni giocano la carta della World Music, economicamente più redditizia di quella tradizionale, e in questo senso il *timbila* come strumento ha una seconda vita. In fin dei conti qual è la vera musica *timbila*, quella resuscitata dal passato, fissata per iscritto ad un certo punto della sua evoluzione storica, o quella vissuta giorno per giorno, una musica che risponde alle necessità di chi la produce, partecipe della quotidianità? Nasce una differenza fra il locale e il locale: locale visto dall'esterno come un gruppo omogeneo, al seguito di Hugh Tracey, e il locale visto dai locali che si circoscrive in un distretto, in una località che si differenzia da quella vicina.

Si assiste ad un meccanismo perverso indirettamente incoraggiato dall'interesse di specialisti ed amatori, con conseguente iniezione di mezzi finanziari nel fenomeno *timbila*: i bravi musicisti, sono quelli dapprima legati alla tradizione mentre i meno buoni sono colori che cercano altre vie di espressione, che possiamo definire come moderne in opposizione alle tradizionali. Ma constatiamo che sono proprio questi musicisti moderni i professionisti, che con grande opportunismo si ricicleranno e ritorneranno al *ngodo*, facendo la parte del leone nell'emergente revival. Mentre i primi, legati alla tradizione, che hanno sempre eseguito il *ngodo* come un hobby, passatempo, ma anche passione, sono rilegati in secondo piano.

Il secondo revival del *timbila* in corso permette di farci scoprire elementi nascosti di questa tradizione. La resistenza degli intellettuali intorno a ciò che è veramente chopi, l'autenticità, ci fa pensare che la più grande ricchezza da scoprire risieda più nella danza che non nella musica in quanto nessun modello (*pattern*) è stato fissato o prefissato, quindi essa ha lo spazio necessario per proseguire il suo cammino verso la tradizione. Al contrario, la musica deve essere com'era per essere tradizionale, autentica, o deve essere sincretica per essere attuale, ma così facendo sfugge al suo destino. La musica e la danza *timbila* hanno ancora un ruolo da svolgere a livello locale e a livello globale, lasciamo loro la libertà di scegliere ciò che vogliono essere, fuori dai canoni prestabiliti. Dide Mungwambe è uno dei legittimatori dell'autenticità nei *msaho* contemporanei in nome dell'ARPAC e del Ministério da Cultura. Però sappiamo che lui stesso è figlio spirituale di Hugh Tracey, nonché membro della giuria del festival assieme, tra l'altro, ad Andrew Tracey.

#### 7.4. La legittimazione

Da cosa dipende in etnomusicologia il successo dei termini “legittimazione”, “legittimare”, “legittimità”, direttamente importati dal vocabolario sociologico?

La riuscita dipende dapprima, probabilmente, dalla realtà stessa di cui questi termini sono un sintomo, che consiste nell’importanza delle frontiere gerarchiche nel mondo artistico (musicale) e, rispettivamente, nel carattere cruciale delle operazioni che mirano a mantenere queste frontiere, a giustificarle o, al contrario, a criticarle e pure a modificarle. Un mondo privilegiato e gerarchizzato, come quello della musica, ha tutte le possibilità di essere sottomesso, per postulanti esterni (domande di “legittimazione”), a dei tentativi d’integrazione, o ancora, simmetricamente, a proposizioni di ingrandimento, da parte di coloro che detengono il potere sulle sue frontiere (offerte di “legittimazione”). Il mondo dell’arte occidentale ha così visto, durante le ultime generazioni, l’integrazione di diverse categorie di oggetti che tradizionalmente ne erano esclusi: “art brut”, “art naïf”, arte popolare, artefatti del mondo odierno trasformato in opere d’arte contemporanea, arte primitiva proveniente da culture non occidentali. Nel campo della musica si assiste a prestiti della musica tradizionale a quella *savante*, all’ambiguità dello statuto di musiche come il jazz, tra una connotazione etno- e musicologica o l’entrata chiara e netta del repertorio tradizionale nel registro moderno. Un esempio significativo di questo fenomeno è stata la *Carmen* di Bizet, presentata tre anni fa all’Arena di Avenche, nel Canton Friburgo, dove lo sceneggiatore aveva lasciato uno spazio ampio alla musica flamenca, ballata d’altronde da “veri” gitani.

Inoltre, non bisogna sotto stimare, in questo entusiasmo per la problematica della legittimità, la parte svolta dalla vicinanza sociale fra il mondo museologico e musicologico e gli ambienti intellettuali, impregnati di cultura sociologica – quella nella quale questa problematica si è inizialmente sviluppata. Infatti, molti conservatori, storici e specialisti d’arte dell’ultima generazione, si sono aperti a discipline che eccedono largamente il dominio tradizionale della storia dell’arte, da cui la loro sensibilizzazione a temi nuovi. Ma anche qualche effetto perverso di questi “transfert” di problematiche.

Il concetto di legittimità è stato problematizzato all’inizio di questo secolo da Max Weber (1971), nel quadro di una riflessione sulle differenti forme di esercizio dell’autorità. Due generazioni più tardi, è stato ripreso e sviluppato da Pierre Bourdieu (1979), con un doppio spostamento:

- dal dominio politico e religioso al dominio culturale, nella misura in cui l'essenziale della sua riflessione porta sulle frontiere della "cultura legittima", dalla frequentazione dei musei (e ritroviamo qui questa prossimità fra mondo dell'arte e mondo intellettuale) fino alla *haute couture*, passando per la creazione letteraria, i gusti estetici e le buone maniere a tavola;
- dal registro descrittivo, quello di Weber quando si interrogava sui fondamenti del potere e le condizioni di efficienza della dominazione, al registro normativo di Bourdieu quando denuncia, attraverso l'analisi dei processi di legittimazione, l'esercizio di una "dominazione" attraverso l'imposizione ai dominati della cultura dei dominanti, in condizioni tali che gli uni non hanno coscienza della depossessione - o "violenza simbolica" - che è loro inflitta dagli altri.

Risiede qui l'essenziale di ciò che oggi si chiama "sociologia critica" o "sociologia della dominazione", come sviluppata da Bourdieu da più di trent'anni con un eccezionale successo – di cui è testimone, in particolare, la sua esportazione fuori dalle frontiere della sociologia.

Tale connotazione allo stesso tempo normativa e critica si trova da questo momento attaccata agli usi abituali del termine di "legittimazione". Ciò pone un doppio problema. Per i sociologi infatti, essa riattiva i dibattiti sempre aperti sulla "neutralità assiologica" difesa da Max Weber e la questione di sapere in quale misura sia possibile, e necessario, praticare una sociologia descrittiva piuttosto che normativa – problema particolarmente cruciale in materia artistica. E per gli attori, questa connotazione critica è problematica in ciò che gli psichiatri chiamano un *doppio-bind*, nel senso che qualsiasi cosa faccia, colui che detiene il potere di legittimazione è in torto.

In effetti, ogni "istanza di legittimazione" ("dominante" quindi) è a priori sospettata di privare i "non legittimi" ("dominati") di legittimità, non accordando loro riconoscenza: legittimità che dovrebbe tornare dal momento che la gerarchia che presiede alla classificazione è considerata come ingiusta perché portatrice di ineguaglianza (e dunque "illegittima" da un punto di vista di equità). Così, qualunque direttore di museo può vedersi accusato di commettere un abuso di potere quando rifiuta di acquistare o di esporre una proposta artistica, di cui l'autore potrà argomentare essere rilevante non nel senso di un tentativo (insufficientemente riuscito) di integrare i quadri di creazione conosciuti, ma di una volontà di spostarli trasgredendoli – dunque di un approccio

autenticamente artistico. Ma allo stesso tempo, ogni “legittimità” acquisita è a priori sospetta di essere lo strumento o il risultato di una “dominazione”: così, un artista finalmente integrato nei musei, o anche nel mercato dell’arte, ha tutte le possibilità di vedersi accusato dai suoi pari di essere “recuperato”, di aver abdicato ogni ambizione sovversiva e di partecipare così alla “riproduzione” di modelli dominanti. Di modo che, se implicitamente, ogni essere “legittimante” è forzatamente colpevole di non dare abbastanza, ogni essere “legittimato”, dal momento che non è più “legittimabile”, quindi vittima di una mancanza di riconoscenza, diventa necessariamente complice di un esercizio illegittimo della legittimazione.

In poche parole, parlare oggi di “legittimità” è come esercitare un potere di colpevolezza in cui ogni privilegio equivale per definizione a un errore: effetto ancora più efficace se resta implicito, dietro le apparenze della concettualizzazione scientifica. E quando questa problematica è utilizzata per coloro che detengono un potere di legittimazione (tali, per eccellenza, gli specialisti d’arte), essa diventa un esercizio d’autocolpevolezza - ricollegandosi così con una cultura religiosa che impregna profondamente la relazione con l’arte.

Un bell’esempio di colpevolezza dei decisori artistici è fornito attualmente dai dibattiti attorno alle “arti prime” (*arts premiers*, secondo il nome del museo parigino). In effetti, la legittimità che conferisce ad un oggetto qualsiasi la sua trasformazione in oggetto da museo può farsi, schematicamente, secondo due tipi di valorizzazione eterogenei dove si ritrova tutta la storia delle collezioni occidentali dopo il Rinascimento: sia a titolo di oggetto di curiosità, che di piacere estetico. Nel primo caso, l’oggetto etnografico è conservato e mostrato come testimone di un mondo che ci è estraneo (e lo si ammira per la sua differenza o ci si interesserà per quello che ci insegna sulla cultura da cui proviene); nel secondo, lo è perché ci sembra o ci appare bello, attivando e confermando così le nostre capacità di emozione estetica.

Applicati a questi oggetti, la problematica della legittimazione colpevolizzante consiste nel criticare gli specialisti d’arte, sia perché non li riconoscono allo stesso livello rispetto che agli oggetti dei musei tradizionali, sia perché, riconoscendoli, impongono loro una “legittimazione” inappropriata, dunque alienante e ingiusta. Infatti, il *doppio-bind* si raddoppia qui, applicandosi non più solamente al principio stesso della legittimazione (la quale non può che escludere i dominati o trasformarli in dominanti) ma al suo contenuto: se gli oggetti dell’arte primitiva sono “museificati” per il loro

interesse etnologico, si accuseranno i conservatori di non riconoscere la loro bellezza, per effetto di un etnocentrismo proprio ai dominanti; e se è il valore estetico che guida le loro scelte museologiche, allora li si accuserà di imporre a questi oggetti una lettura estetizzante che fa buon mercato alle loro funzioni reali tagliandole fuori dal loro contesto. In un caso come nell'altro, la "legittimazione" attraverso i musei, la quale dovrebbe portar profitto ai dominati, equivale al mantenimento dei rapporti di dominazione, sia rifiutando di accreditare i dominati dai valori dominati, sia imponendoglieli attraverso il rifiuto della loro specificità, della loro identità propria.

L'opera di Sally Price (1992) consacrata a questa questione, rileva come la problematica della legittimazione, propria di una corrente della sociologia francese, raggiunge quella della "political correctness" come si è sviluppata congiuntamente sui campus americani. Infatti, la denuncia di molteplici appropriazioni da parte dell'Occidente dell'arte primitiva (sequestro delle opere, decontestualizzazione, conservazione autoritaria, interpretazioni come opere d'arte, costruzioni della loro fama) permette all'analista di piazzarsi in posizione di difensore dei primitivi oppressi dall'ideologia occidentale, sia mostrando che essi sono, in fondo, come noi (per esempio, in tanto che essi sono provvisti di una storicità), che facendo vedere che non sono assimilabili alla nostra cultura, evidenziando i meccanismi etnocentrici che negano la loro specificità: doppia operazione perfettamente contraddittoria ma che permette ai denunciatori di guadagnare a ogni colpo reputazione innanzi a coloro che detengono il potere di legittimazione e ne fanno chiaramente, cattivo uso.

Così, Sally Price (1992: 183) denuncia successivamente l'etnologizzazione dello sguardo su questi oggetti, privati di ogni dimensione estetica<sup>87</sup>, e la loro estetizzazione, che ne nega qualsiasi specificità<sup>88</sup>. Essa rifiuta, tuttavia, di "sottostare a questa dicotomia", alla quale si propone di sostituire questa proposizione:

*"Sottometto l'idea che se noi vogliamo sposare gli approcci degli storici dell'arte e degli etnologi per meglio comprendere l'arte dell'Altro,*

---

<sup>87</sup> "La maggior parte delle esposizioni dove gli oggetti sono presentati in quanto oggetti etnografici sono assortiti d'informazioni sulle funzioni tecniche, sociali e religiose, ciò che toglie l'idea che la qualità estetica dell'opera "può andare da sola" o piuttosto, toglie l'idea stessa che l'oggetto possiede una qualità estetica degna di essere trasmessa. In questo modo di presentazione, lo spettatore è invitato a costruire una comprensione dell'oggetto a partire dal testo esplicativo e non più a reagire per assorbimento sensoriale e emotivo delle sue qualità formali" (Price 1995: 128-129).

<sup>88</sup> "La "mistica" che avvolge la comunione fra le grandi opere d'arte e i grandi conoscitori si intensifica quando si tratta dell'Arte Primitiva, perché sembra si presti più facilmente che il suo equivalente Occidentale alla distillazione di una essenza estetica libera di ogni contesto". (Price 1995: 138).



*noi dobbiamo solo riconoscere che la sensibilità estetica -cosciente, esplicita, e fortemente sofisticata- non è un'esclusività del mondo "Civilizzato".*

Al contrario, sicuramente, questa proposizione estremamente "corretta" riconcilierà tutti quanti – ma a questo grado di generalità, quale conflitto non si risolve<sup>89</sup>?

Il problema qui non è tanto la debolezza della soluzione proposta quanto la maniera moralizzatrice di porre il problema, che piazza il denunciante nella semplice posizione del gentile difensore degli oppressi, allo stesso tempo interdiciendo una chiara analisi dei problemi, che sboccano in soluzioni concrete. Sarebbe utile, per esempio, domandarsi a chi si pone questa domanda del modo di presentazione di interpretazione dell'arte primitiva: se è agli indigeni, allora ascoltiamoli, vediamo cosa hanno da dirci, tiriamone delle lezioni: e se è a noi, Occidentali, cerchiamo piuttosto di capire in cosa questo ci ponga un problema, a quale sistema di valori ci rimanda, piuttosto che fermarsi su una posizione morale prima ancora di avere analizzato il fulcro della questione.

Una posizione assiologicamente neutra – quella di un ricercatore e non di un ideologo – si sforzerebbe di mettere in luce ciò che le suddette culture hanno di specifico e ciò che esse hanno in comune con la nostra, in rapporto con lo statuto di questi oggetti: questo condurrebbe probabilmente a constatare che in esse c'è qualche cosa di specifico e di comune, permettendo così di sbarazzarsi di un dibattito ideologico, costruito nei termini di una scelta esclusiva fra concezioni logicamente incompatibili, a beneficio di una descrizione antropologica, che lascia il suo posto alle posizioni intermedie, alle ambivalenze e ai compromessi. Ma si deve, per questo, preferire la preoccupazione di comprendere la volontà di moralizzazione, la ricerca all'ideologia e la curiosità intellettuale al *doppio-bind* moralizzante del pensiero politicamente corretto.

---

<sup>89</sup> La "terza via" che propone, "fra qualche parte fra i due estremi" (dell'universalismo estetico e del particolarismo etnologico) non lascia nessuna speranza quanto alla sua capacità di risoluzione di un conflitto che si trova qui strumentalizzato molto più che analizzato: è sufficiente, infatti, secondo lei, di accettare "che l'"occhio" del conoscitore, anche del più naturalmente dotato, non è nudo, ma che egli percepisce l'arte attraverso il prisma della formazione culturale Occidentale", e che "numerosi Primitivi (compresi gli artisti e le critiche) anno anche loro un "occhio" discriminante - pure munito di un dispositivo ottico che riflette la loro formazione culturale" (Price 1995: 141), scoperta di cui si apprezzerà come si deve la stupefacente radicalità.

Ma come risolvere il dilemma che si pone ai *gate-keepers*, agli esperti incaricati di guardare le frontiere fra il dentro e il fuori, il legittimo e l'illegittimo, l'arte e la non arte? Come esercitare questo potere senza ingiustizia e guardarsi dalle colpevolezze inutili senza pertanto ricadere nella negazione o nella tendenza al naif dei potenti?

Forse bisognerebbe cominciare per fare l'economia di termini troppo connotati, troppo carichi di condanne morali, anche se essi hanno la protezione della concettualizzazione scientifica. Piuttosto che parlare di "legittimazione", non potremmo allenarci a riflettere sulla necessità e le ambiguità della "riconoscenza"? E piuttosto che di stigmatizzare i "poteri dei dominanti" e la "violenza simbolica", interrogarsi sulle funzioni e le condizioni dell'esame?

Non si tratta per questo di rendere positivo ciò che è stato sottomesso alla critica, per un ritorno del bilanciere che ci condannerebbe a dovere scegliere eternamente fra l'incudine e il martello, il potere e la subordinazione, gli oppressori e gli oppressi. Si tratta semplicemente di capire prima di giudicare e di analizzare, prima di prendere posizione: per cui un minimo di neutralità rispetto ai valori – questa prerogativa contemporaneamente che questa disciplina impartita al ricercatore – è un presupposto indispensabile.

Potremmo così, cambiando di paradigma sociologico, spostare le interrogazioni dal "rapporto di dominazione", come lo ha concettualizzato Bourdieu, alle "relazioni di interdipendenza" problematizzate da Norbert Elias (1987) e alle condizioni della "vita comune" analizzate da Tzvetan Todorov (1995). Allora scopriremo probabilmente che il mondo dell'arte, e la museologia in particolare sono terreni privilegiati per capire a quale punto la riconoscenza reciproca sia un requisito fondamentale della vita in società, e a quali condizioni essa possa esercitarsi senza essere riducibile a un rapporto di forza o a una "violenza simbolica", condannando gli "illegittimi" al risentimento e i "legittimi" alla colpevolezza.

Trasferito al contesto mozambicano, dopo la "delegittimazione" rivoluzionaria della tradizione da parte del nazionalismo unificatore del FRELIMO, si è assistito ad un tentativo di ritorno alla tradizione tramite il legittimatore autorizzato: Tracey figlio, Dide Mungwambe, specialista dell'ARPAC, muniti dei mezzi messi a disposizione da una comunità internazionale convinta che la soluzione dei problemi del Mozambico passasse dal ritorno alla tradizione. Nonostante i mezzi finanziari e il potere simbolico che la scienza converiva loro, questi non sono riusciti ad imporre la loro visione della

musica. Finché ci sono i soldi, il numero di persone disposte a compiere metamorfosi e a aderire ad una tradizione che significa poco è importante, ma nel resto del tempo la musica *timbila* vive a Xipamanine presso persone che invocano la tradizione e l'acculturano nel loro quotidiano in trasformazione e nei gruppi di giovani dove il *timbila* vive e convive con le modificazioni che la storia le impone, lontano dalla legittimazione del potere.

Nuove forme di legittimazione sono comunque sorte per l'arte e per la musica attraverso la creazione del "Centro culturale franco-mozambicano" che organizza concerti a tre livelli: musica strettamente tradizionale, musica urbana, musica classica. Il punto più alto di questo tentativo è stato raggiunto quanto, per la prima volta nel 2002, in Mozambico è stata rappresentata un'opera, la *Carmen* di Bizet, di un gruppo di artisti misti provenienti da Europa, Stati Uniti e Sudafrica. Il personaggio principale, Carmen, era interpretato dall'unica cantante mozambicana nera che d'altronde vive a Berna, Stella Mendonça (simbolo della vera modernizzazione del paese); mentre il flamenco gitano visto ad Avanche era interpretato dal gruppo *timbila* di Xipamanine diretto da Massangai. Nel discorso ufficiale si trattava di introdurre definitivamente il tradizionale nel moderno, ma non in termini di sincretismo, come si fa nella musica urbana, bensì in termini di giustapposizione; tuttavia in una gerarchia ben chiara tra modernità e tradizione, con il vantaggio, secondo Stella Mendonça, di conservare l'autenticità.

#### 7.4.1. La fabbricazione dell'autenticità

Non ripeteremo mai abbastanza che l'autenticità è una costruzione storica che, nel caso dei chopi, rimanda ai lavori scientifici che li concernono. Comunque, si conoscono altri esempi di tale processo anche al di fuori dell'ambito mozambicano e africano. Un esempio significativo in questo senso è la country-music, in origine un genere di musica senza nome e con caratteristiche estetiche mal definite. Voci di amatori, accompagnamento musicale senza complicazioni, evocavano l'immagine di fattoria e di famiglia e di un modo di vita rustico, all'antica. I produttori dell'industria dello spettacolo avevano l'impressione che l'interesse di questa musica venisse dall'autenticità dei suoi interpreti. Interpreti caratterizzati dalla verità della loro ricostruzione storica come pure estetica. Ma come afferma Richard A. Peterson (1992: 4) "*l'autenticità che apprezzava il consumatore non era apparentemente sinonimo di*

*verità storica*”. Per dieci anni i produttori cercarono di trovare una buona combinazione sul tema dell'autenticità rustica, occasione perfetta per capire il processo generale che presiede alla fabbricazione dell'autenticità in materia di cultura popolare. La fabbricazione dell'autenticità è quindi secondo Peterson (1992: 4):

*“il fatto che l'autenticità non è un tratto ingerente all'oggetto o all'avvenimento che si dichiara “autentico”; si tratta infatti di una costruzione sociale, di una convenzione che deforma parzialmente il passato”.*

Un certo numero di ricercatori ha dimostrato che la memoria collettiva è sistematicamente infedele al passato per soddisfare i bisogni del presente. Questo processo può rivestire diverse forme. Alcuni hanno scorto una manipolazione deliberata del passato operata da governanti preoccupati di fondare la legittimità del loro prestigio e del loro potere. Altri il tentativo di una classe dominante per sovvertire gli interessi della classe operaia. Altri ancora hanno visto in questa amnesia parziale una forma di resistenza collettiva alla dominazione o il prodotto di un processo spontaneo di ristrutturazione dell'“identità di gruppo” (Richard A. Peterson, 1992: 4-5).

Ciò che distingue questo fenomeno

*“è che l'infedeltà storica si costruisce attraverso una serie d'interazioni e di aggiustamenti successivi fra gli interessi commerciali d'un lato e il pubblico dall'altro e che mai nessuna delle parti è in misura d'imporre la sua definizione dell'autenticità”* (Richard A. Peterson, 1992: 5).

I promotori della cultura popolare propongono una serie d'immagini e il pubblico ne sceglie alcune e ne rifiuta altre. I produttori tentano di capire perché alcune delle loro offerte sono accettate e altre no, al fine di creare nuovi prodotti che assomiglino il più possibile alle proposte ben accolte. All'inizio di un genere, prima che le leggi estetiche siano fissate, non c'è equilibrio fra l'offerta e la domanda. È stato il caso del jazz fino al 1928, del rock negli anni cinquanta e della country-music nel periodo 1925-1939.

I produttori di spettacoli popolari avevano difficoltà a capire il successo di questa musica. Essi stessi erano borghesi o cittadini che cercavano di dissimulare le loro origini rurali. Non percepivano la musica attraverso i suoi valori. Vedevano piuttosto l'antitesi dei loro gusti perché essa evocava la povertà rurale, la moralità provinciale,

alla quale tanta gente tentava di scappare in questa società in piena urbanizzazione. Ai loro occhi, questa musica rappresentava la campagna in opposizione alla città, lo statico in relazione alla loro evoluzione rapida, la tradizione rispetto al loro modernismo, l'artigianato agli antipodi della loro produzione di massa, la retroguardia quando loro erano all'avanguardia.

Si può interpretare l'interesse per questo genere musicale come una reazione integrista contro il modernismo. L'elemento "retro" è valorizzato in uno sforzo di ostacolare la progressione del modernismo per mezzo della salvaguardia o della costruzione dei valori integralisti, come il timore di perdere l'egemonia del gruppo nella vita politica e culturale del paese. O un movimento per salvaguardare e per diffondere forme di musica puramente locali che si qualificano musica autenticamente tradizionale.

Non mancano gli esempi di costruzione dell'immagine (in generale, creazione di gruppi di musica). Ciò che importa è che gli amatori di questo genere, nel loro insieme accettino questa messa in scena artificiale attorno al gruppo tanto da trovarli credibili ed autentici. Non si tratta di dire che tutti, nel pubblico, le considerino come autentici. A questa epoca come in seguito, ad ogni revisione della definizione dell'autenticità, c'è sempre un certo numero di persone che insorgono e lavorano per la salvaguardia e per fare rivivere la forma musicale che stimano come pura.

L'autenticità è una costruzione sociale che riposa su un'amnesia della genesi che può prendere più forme. Il successo rappresenta l'esito delle scelte operate da numerosi agenti dell'industria dello spettacolo ed è finalizzata a soddisfare il pubblico l'obiettivo di costruire l'autenticità.

Mbande, personaggio centrale della cultura chopi, diventa un eroe, portatore di valori che personificano il paese intero. È un'idealizzazione che tradisce la crisi profonda dell'identità nazionale che attraversa il paese e si iscrive in una lotta che mira a imporre nuovi valori in un paese dove la rivoluzione industriale si accelera e dove progredisce l'urbanizzazione, cosicché la grande città rimpiazza il villaggio come modo di organizzazione sociale. Di fronte non solo ad una crisi morale, ma anche a difficoltà economiche, la minaccia dell'anarchia, la disoccupazione e l'emigrazione, la nazione stessa è incerta e ha bisogno di eroi.

Nel Mozambico di oggi, il numero di piccole case discografiche, tutte proprietà di sudafricani o di giovani avventurieri europei o americani aumenta. Ancora qualche anno fa, procurarsi una K7 di musica mozambicana era un'impresa melodrammatica; oggi il

numero di CD sul mercato non si conta più. Ma questi dischi sono fondamentalmente di vecchia musica urbana remixata, di Fanny Pfumò, Dilon Djindji, Wazimbo. Per aver accesso alla discografia i giovani devono ritornare alle melodie antiche che neanche conoscevano. È significativo il fatto che la televisione pubblica, nel suo programma principale di intrattenimento, annovera il presentatore vedetta brasiliano che ha vissuto in Mozambico fino al 1975 ed è ritornato venticinque anni dopo; nei suoi programmi presenta gli stessi motivi, e là dove è possibile, le stesse persone, con cui ha lavorato nel passato. È come se durante i venticinque anni non sia successo niente oppure che sia un periodo da dimenticare.

#### 7.4.2. L'invenzione della tradizione

La tradizione dell'etnologo si confonde generalmente con la tradizione del senso comune. Ora, chi dice senso comune dice una cultura particolare: la nostra. La tradizione dell'etnologo s'inscrive in una convenzione del tempo e della storia. La rappresentazione del tempo lineare, di una storia o di un passato è pensata come dietro di noi.

Possiamo fare l'ipotesi che solo la cultura occidentale moderna consideri tradizione e cambiamento come necessariamente antinomici? Noi confondiamo la storia con il cambiamento come se la persistenza di un dato di fatto nel tempo non fosse storico. Solo il cambiamento farebbe la storia.

Nello statuto della tradizione all'interno di culture che pensano il tempo e il loro regime di storicità sotto forma, per esempio, ciclica, dove l'evento è concepito come identico al suo originale, l'esperienza del passato si fa nel presente, il passato è incorporato nel presente, il presente è ripetizione.

Niente ci permette di affermare che la nostra concezione del tempo e della storia sia "oggettivamente" esatta, adeguata alla realtà delle cose, più vera che la concezione che se ne fanno le società che noi chiamiamo tradizionali. I tenenti dell'antagonismo "modernità per noi" e "tradizione per gli altri", si basano sui seguenti postulati:

- 1) Idea di posizione e di movimento nel tempo. Permanenza del passato nel presente. L'antico persiste nel nuovo. Questa nozione di tradizione coincide con l'immagine che ci si fa normalmente del lavoro etnologico sulla tradizione. La missione dell'etnologo sarebbe raccogliere questi elementi del passato

ancora osservabili nel presente, spiegare come e perché si sono conservati e hanno senso.

- 2) La tradizione non trasmetterebbe il passato nella sua integralità; ci sarebbe un filtro, una scelta. Noi associamo alla nozione di tradizione la rappresentazione di un contenuto che esprime un messaggio importante, culturalmente significativo e dotato per questa ragione di una forza che agisce, di una predisposizione alla riproduzione.
- 3) Tutto quello che sopravvive dal passato non è tradizionale, tutto quello che si trasforma non è necessariamente tradizione. La tradizione è dunque quello che si trasmette nell'ordine della cultura ed un modo particolare di trasmissione. Ciò che la caratterizza non è solamente il fatto che sia trasmessa ma il mezzo con il quale è trasmessa.

Etimologicamente, la parola “tradizione” viene dal latino *traditio*, che significa “atto di trasmettere”. Quello che passa di generazione in generazione per canali essenzialmente non scritti; la parola ma anche l'esempio.

Dunque, questa nozione di tradizione che ci sembra ovvia, associa in realtà tre idee molto differenti e neppure coerenti fra di loro: quella di conservazione nel tempo, quella di messaggio culturale, quella di modo particolare di trasmissione.

La conservazione nel tempo è un criterio di tradizionalità. Equivale all'idea che un oggetto culturale possa essere detto tradizionale se ripete un modello d'origine elaborato ad un'epoca più o meno lontana. Sarebbero tradizionali i miti, una credenza, un rito, un racconto, una pratica, un oggetto materiale, un'istituzione preservata dal mutamento. La tradizione sarebbe l'assenza di cambiamento in un contesto di trasformazione. Il tempo sarebbe il principio d'intelligibilità grazie al quale la tradizione prenderebbe senso.

Ma ecco che si presenta il seguente paradosso: gli etnologi si consacrano principalmente alle società che dicono essere tradizionali quando invece non conoscono niente o quasi del loro passato, per essere assicurati che si siano riprodotte sul modello della continuità. Come qualificare di tradizionale una società, un oggetto culturale dal momento che non esiste nessun mezzo per verificare che siano veramente identici a una formula d'origine che non è mai stata direttamente osservata?

Ogni cambiamento, per quanto rivoluzionario possa sembrare, si opera su un fondo di continuità, ogni permanenza integra variazioni. Il compimento di una

tradizione non è mai la copia identica di un modello. La tradizione, supposta essere conservazione, manifesta una singolare capacità di variazione. Ci sarebbe la fissazione di un limite che rispettato attesterebbe una permanenza e superato denoterebbe la presenza di un cambiamento. In una parola, come la conservazione potrebbe essere un criterio di tradizionalità visto che niente permette di misurarne rigorosamente il grado e che l'idea stessa di misura si rivela indifendibile?

La tradizione trasmette anche l'idea che in essa risiede un messaggio trasmesso di generazione in generazione attraverso forme suscettibili di cambiare. Contenuto socialmente importante, culturalmente significativo. Cioè che le pratiche e gli enunciati che osserva e che registra l'etnologo non siano propriamente tradizioni ma espressioni della tradizione. Un mito, un rituale, un racconto, un oggetto costituirebbe meno un elemento tradizionale come tale che manifestazioni di rappresentazione d'idee e di valori che sarebbero da soli la tradizione. La tradizione sarebbe il nocciolo, immateriale e intangibile, attorno al quale si ordinano le variazioni.

Ma perché la tradizione s'incarnerebbe in certi gesti e non in altri, in certe parole escludendone altre? L'etnologo opera dunque una selezione implicita che contraddice la visione della tradizione come griglia interpretativa. Tutto sembra accadere come se la "tradizione" non fosse nelle idee ma risiedesse nella pratica stessa, come se essa fosse meno un sistema di pensiero che una maniera di fare.

Il terzo punto, il mezzo di trasmissione, non risolve nessuno dei problemi visti: la delimitazione dei fatti tradizionali, i dispositivi di selezione, le operazioni individuali e collettive effettuate sugli aspetti trasmessi e la compatibilità fra queste operazioni e il fatto di conservazione, la forza della tradizione e l'origine di questa forza.

Bisogna abbandonare i due presupposti:

- la tradizione esiste già pronta per essere registrata. Gli uomini la riceverebbero passivamente, la conserverebbero ripetendola in modo stereotipato.
- la tradizione è racchiusa nel passato.

La tradizione sarebbe allora un "punto di vista" che gli uomini del presente sviluppano su quello che li ha preceduti, una interpretazione del passato condotta in funzione dei criteri rigorosamente contemporanei.

*"Non si tratta di mettere il presente nel passato ma di trovare in questo ultimo le schizze di soluzioni che crediamo giuste oggi non perché sono state pensate ieri ma perché le pensiamo oggi" (Pouillon, 1975: 180).*



In quest'accettazione, non è più quello che è sempre stata, è ciò che la si fa essere. Per cui l'itinerario da seguire per chiarire la genesi non segue il tragitto che va dal passato verso il presente ma il cammino per il quale qualsiasi gruppo umano costituisce la tradizione: dal presente verso il passato. In tutte le società, compresa la nostra, la tradizione è una "retro-proiezione". Non è il passato che produce il presente bensì il presente che modella il suo passato.

Se la tradizione è un punto di vista, è anche un dispositivo che ha la sua utilità: quella di fornire al presente una cauzione per quello che è (in generale) ed offrire a tutti quelli che l'enunciano e la riproducono giorno dopo giorno il mezzo per affermare la loro differenza e la loro autorità. Pouillon insite sulla molteplicità delle tradizioni presso una società.

Se noi ammettiamo quello che abbiamo criticato sopra, e cioè che la tradizione sarebbe la conservazione di un contenuto culturale, appare che se delle società sono tradizionali in questo senso, sono le nostre che cadono sotto il peso degli archivi e dei libri, che hanno inventato i musei e la professione di antiquario e che hanno conferito alla storia, definita come la restituzione del passato, lo statuto privilegiato che sappiamo. Le società moderne dovrebbero essere allora le più tradizionali.

Le società tradizionali sarebbero società di conformità. Sarebbe nelle nostre società che ci si attacca a fare una scelta del passato, a definire la "buona" eredità culturale, a fare una scelta voluta di ciò che è tradizionale e di ciò che non potrebbe esserlo, a manifestare la volontà di mantenerci, e per l'appunto, costringendo l'insieme del corpo sociale a conformarsi.

La sola domanda etnologicamente pertinente non è interrogarsi su come opporre globalmente le storicità fra di loro in relazione alle rispettive tradizioni, ma domandarsi quale differenza introduce la scrittura, come mezzo di conservazione e di comunicazione, nella maniera con cui le società si costruiscono le loro tradizioni e le utilizzano.

Quale differenza quindi fra il "tradizionale" delle società a tradizione orale e il "tradizionale" delle società a tradizione scritta? L'utilizzazione della scrittura introduce la nozione del modello o dell'originale. La tradizione può farsi in riferimento alla versione corretta. Ma, sono le nostre società, non quelle a tradizione orale che coltiveranno l'arte della memoria. La scrittura tende a eliminare la parte di creatività

nella costituzione giorno dopo giorno della tradizione. Se non fosse per la preservazione di ciò che fu nel passato, le società più tradizionali sarebbero moderne, dispongono con la scrittura del mezzo per controllare l'esattezza della riproduzione. Ma, visto che in queste società la tradizione è precisamente consegnata, trascritta alla lettera, ci si può allontanare e soprattutto allontanarsene deliberatamente. Al contrario, nelle società dove la tradizione è un insieme vago di versioni sempre ricreate, liberamente elaborate, la devianza s'inscrive necessariamente in punteggiato. Più una società ha i mezzi di riprodurre esattamente il passato, più è atta a perpetrare il cambiamento. Al contrario meno una società ha gli utensili e la preoccupazione di conservare letteralmente il passato, meno è capace di cambiare o almeno di progettare il cambiamento.

## 8. TRADIZIONALIZZARSI PER ESSERE MODERNI

Da una decina di anni a questa parte la questione della relazione tra tradizione e modernità è stata di tal maniera trattata nelle scienze sociali, da poter dire che è un tema che è stato usato e abusato. Assai più che un luogo comune, esso è diventato un pretesto per parlare di qualche cosa da parte di coloro che sembrano essere sprovvisti di idee e forse anche di rigore epistemologico. Eppure la pertinenza del sodalizio scientifico di questo binomio – tradizione e modernità – prima genealogicamente contraddittorio e in seguito complementare, è da ricavare nel senso storico-scientifico che i contenuti di questi connotativi hanno preso nelle scienze occidentali, soprattutto a partire dal XIX secolo. Infatti, con l'evoluzionismo, darwinismo sociale, la filosofia della storia, la divisione tra sociologia e antropologia, si è creato quello che Bruno Latour ha chiamato di "*grand partage*". L'Occidente che si voleva moderno, orientato a distinguersi dai primitivi, ha creato domini specifici per sé (storia, sociologia, musicologia) irriducibili ai domini di sapere riservati ai primitivi, ai barbari; vale a dire all'antropologia e all'etnomusicologia.

Questa classificazione o categorizzazione scientifica ha prevalso fino agli anni '50, quando nel dominio dell'antropologia francese con Lévi-Strauss, Leiris, Frobenius, Monod, hanno cominciato a riabilitare la verità dell'Altro, il fatto che anche l'Altro fosse soggetto agli stessi cambiamenti e a metamorfosi storiche presenti nelle società dette moderne. Dagli anni '70, le scienze sociali hanno dimostrato che anche i popoli storici, moderni sono attaccati ad un certo numero di tradizioni e si comportano spesso con le stesse categorie con le quali si imputano i popoli tradizionali. Ancora più profondamente le scienze sociali hanno dimostrato che i popoli detti tradizionali orientano il loro progetto di esistenza, i loro obbiettivi societari verso il raggiungimento di scopi cosiddetti moderni; e che sono proprio tali popoli detti moderni che, confrontati alla metamorfosi, al cambiamento continuo e accelerato dei paradigmi tecnico-scientifici, si vedono obbligati a salvaguardare le loro tradizioni tramite la numismatica, la paleografia, la paleontologia, la storia e oggi anche l'antropologia e, per ciò che ci concerne l'etnomusicologia.

Hausbawm ha avuto il grande merito di suscitare un dibattito storico o sociologico attorno alla tradizione come categoria inventata. Su questa scia si sono collocati molti

lavori di storia, di sociologia, di antropologia (Kilani, Calame, ...) ai quali sono riagganciati dibattiti più specifici dall'antropologia della musica all'etnomusicologia, di cui questa tesi è un riflesso.

Bruno Latour ha avuto il merito di interrogare la società occidentale se di fronte a questa decostruzione epistemologica effettuata da Hausbown, si possa considerare se stesso parte della modernità in opposizione ad altre culture considerate tradizionali. Bruno Latour si domanda infatti se la modernità occidentale si sia mai liberata delle sue proprie tradizioni o se non abbia costantemente mobilitato la sua storia, vale a dire il suo passato, per sostenere il suo percorso verso il futuro o, come dice il filosofo Paul Ricoeur, si tratta di sapere se la cultura occidentale non abbia convocato il suo passato per prendere quegli elementi interessanti per il suo futuro lasciando da parte ciò che sembrava meno pertinente per i suoi obiettivi dichiaratamente definiti in funzione di un dover-essere. In altri termini, l'Occidente non ha mai smesso di essere una cultura tradizionale nel senso del *tradere* dell'etimologia latina che significa trasmettere messaggi di ieri per un domani.

La nostra tesi è che, in realtà, la musica chopi, come ci è stata trasmessa da padre Fernandes a Simão Nhacule, passando dai due Tracey, Dide, Mbande, Massangai, non sia stata un doppio discorso: da una parte, tramite diversi approcci in termini di adattamento ai diversi cambiamenti poetici, appropriazioni di diverse danze, sintonizzazioni problematiche a scale melodiche diverse, difesa comune di un'identità chopi, sforzo di cambiare (forme) per restare uguale; e dall'altra, una permanenza reazionaria dovuta ad una stigmatizzazione del sapere scientifico. Ma la tesi più importante che vogliamo portare avanti, in definitiva, ciò che risulta da quello che conosciamo da Fernandes in poi, i chopi non hanno mai smesso di sottomettersi a svariate metamorfosi in nome di ciò che i diversi sguardi esogeni percepivano come tradizione, al fine di non perdere di vista la loro modernità. In altri termini, noi sosteniamo che la storia moderna dei chopi, o meglio, resa moderna dal contatto con il sapere scientifico occidentale che comincia in realtà con Tracey, è stata in realtà il tentativo di appropriarsi della valorizzazione assiologica occidentale e dell'etnomusicologia in particolare per affermare un'identità. Dato che lo statuto societario della scienza occidentale, prima per questa dimensione del sapere e dopo per la relazione di forza tra sapere e potere come sosteneva Foucault: faceva sì che i risultati della ricerca scientifica risultassero più importanti che non il sapere tradizionale non

solo per la scienza e gli occidentali, ma anche per gli indigeni e i loro saperi, gli ermeneuti chopi Katini, Gomukomu, ma anche Mbande, o Massangai e Simão Nhacule dopo di loro, hanno accettato di sottomettere la loro lettura della tradizione alla comprensione che l'etnomusicologia aveva della tradizione intesa come condizione di legittimazione del loro apprezzamento nella modernità che si farà rappresentare dalla ricerca scientifica e etnomusicologia da Tracey, dall'esposizione universale portoghese, dalla trasformazione dei jazzisti, dalla culturazione religiosa post-vaticano II o ancora dall'etnomusicologia mozambicana rappresentata dai festival nazionali di canto e danza I e II.

In realtà, i chopi sono stati, nello sguardo occidentale, sempre tradizionali, vale a dire gli altri, i diversi, produttori di una musica altra, diversa, lontana, ma anche, diciamolo, inferiore. Tuttavia, ciò che ha sempre attirato l'attenzione di noi moderni non è la loro tradizionalità, bensì la somiglianza analogica della loro tradizionalità alla nostra modernità. Ciò significa che è sempre la nostra modernità che serve per noi da elemento regolatore. Il gesuita Padre Fernandes ha attraversato buona parte dell'Africa, e come lui altri missionari e amministratori, tra cui Dias, Junod, Rita-Ferreira e lo stesso Tracey. Fernandes e in seguito tutti gli altri ricercatori sono stati attratti dalla particolarità del popolo chopi. Ma, come ammettono loro stessi, è la loro analogia con il mondo occidentale, il punto di maggiore interesse. Fernandes lascia l'Europa dove la cultura aristocratica di allora conosce l'emergenza di uno stile musicale nuovo, la musica sinfonica, dove spicca la figura del compositore, la divisione delle voci, degli strumenti, della musica e della danza. Questo corrisponde al punto di arrivo della civiltà dell'epoca, musica considerata sapiente in opposizione a quella tradizionale, saggia prerogativa delle persone colte. Oggi corrisponderebbe alla divisione della musicologia e dell'etnomusicologia. Arrivare al sud dell'Africa nell'epoca del "*grand partage*", convinti di essere completamente diversi, ma anche superiori agli africani e trovarsi di fronte ad una musica che per molti riguardi, assomiglia a ciò che l'Occidente produceva di più squisito, non poteva che crear sorpresa e inquietudine. È stata questa sorpresa ad attirare l'interesse di Fernandes sulla musica chopi. Non era la musica chopi suppostamente tradizionale ad interessare il gesuita, bensì la modernità della loro tradizione.

Lo stesso Hugh Tracey, padre dell'etnomusicologia mozambicana, aveva conosciuto molti paesi africani e d'altra parte da britannico era destinato a lavorare nella

vicina Africa del Sud e non in Mozambico. E nonostante la sua formazione di musicologo, Tracey non era partito in Africa alla ricerca di musiche o sicuramente di altri obbiettivi tipici dell'epoca, come il viaggio, il colonialismo e la missione; ma, di passaggio in Mozambico come Fernandes, scoprì una musica paradossale: l'esistenza presso un popolo tradizionale una musica moderna suddivisa in musica e danza, orchestra, diversi strumenti, ruolo del compositore, musicisti... Ciò vuol dire, che anche per Tracey la coppia tradizione-modernità continuava a funzionare. Per il fatto di assomigliare ai moderni europei, i tradizionali chopi diventano degni di interesse scientifico.

Dal punto di vista etnomusicologico, vale a dire dal momento in cui Hugh Tracey ha pubblicato la sua opera, i chopi e la loro musica sono stati sottomessi ad un comparativismo discutibile. Tracey ha avuto l'abilità di allontanarsi e perciò di diventare un riferimento dell'etnomusicologia e padre di dell'etnomusicologia mozambicana e chopi, scivolando così da musicologo a etnomusicologo e in qualche modo interrogando questo *grand partage* scientifico. Però si potrebbe parlare di due Tracey: uno moderno che guarda la musica chopi a partire dalla musicologia occidentale, un altro persuaso che la musica *timbila* debba essere interpretata nella dinamica sociale interna. Il primo Tracey si avvicina alla musica chopi con le categorie del musicologo. Allo stesso tempo, come prova l'epistemologia da Kant a oggi, tale figura non si può valutare senza ciò che l'ermeneutica contemporanea chiama di precomprensione, vale a dire la comprensione che si ha attraverso la propria formazione e le proprie origini.

La particolarità e la grandezza di Tracey è che nonostante le sue origini e il fatto di essere sprovvisto di ogni formazione etnomusicologica, abbia avuto la capacità di sorpassare un etnocentrismo modernista con un'attitudine degna di un etnomusicologo gettare uno sguardo etnomusicologico sulla musica chopi. Quest'approccio ha permesso a Tracey di andare oltre le sette note, di interrogarsi sulle note, la frequenza, i tempi, la relazione fra musica e danza o la relazione fra musica e società. Questo approccio prettamente etnomusicologico ha permesso a Tracey di allontanarsi da una tendenza modernista e eurocentrica guardando la produzione musicale chopi per ciò che era e non in funzione delle categorie o interpretazioni Occidentali.

Hugh Tracey ha avuto il coraggio di vedere che la musica chopi non corrispondeva a quella occidentale, scoprendo la relazione intrinseca fra musica e

processi sociali, ma anche di un fatto fondamentale che molte delle note suonate dai chopi erano state abbandonate, Ciò faceva capire che la tradizione chopi non consisteva tanto nell'essere contrapposta all'Occidente, quanto di avere un obiettivo interno che era di attualizzare il passato nel presente. D'altra parte egli si è interessato anche se in maniera sommaria alla danza che veniva da incontri storici con gli zulu dell'Africa del Sud. Su questa linea, si è interessato a studiare lo strumento come tale, i tipi di *timbila* esistenti, la sua costruzione, il modo col quale il costruttore creava le note, l'organizzazione di un'orchestra, la figura del compositore, il suo ruolo nella composizione musicale. Si è anche interessato alla dimensione della musica, al ruolo del capo ballerino, alla sua relazione con il gruppo per trasmettere la composizione, ma soprattutto al rapporto fra musica e danza.

Un etnomusicologo *ante-litteram*, soprattutto in uno spazio portoghese dominato da un'antropologia amministrativa e coloniale. Si potrebbe rimproverargli di non avere tirato tutte le conclusioni dai suoi lavori, come la dimensione di rivendicazione, di nazionalismo etnico delle composizioni di Gomukomu e di Catini, o il fatto di non aver spinto la sua analisi fino al punto di capire i suoi principali protagonisti, che richiama il gruppo ad un certo numero di principi prestabiliti e perciò ermeneutici e critici del gruppo.

Ma il vero problema di Tracey è quello dei traceyani: come c'è storicamente differenza fra Cartesio i cartesiani, Hegel e gli hegeliani, Marx e i marxisti, possiamo dire che è esistito un grande divario tra Tracey e i traceyani.

## **8.1. La doppia faccia del traceyanismo**

### **8.1.1. Scientifico**

Hugh Tracey ha trattato la musica chopi in modo prevalentemente scientifico. Essendo britannico e lavorando in una colonia portoghese non aveva nessun legame politico con il colonialismo lusitano. Dall'ammirazione e sorpresa alla scoperta dei *timbila* al suo trattamento scientifico è passato poco tempo. Egli si è messo in situazione ha studiato in modo profondo il *timbila* nelle sue varie componenti: la costruzione dello strumento, la sua utilizzazione in orchestra, la composizione, la musica, la danza e così

via. Per fare ciò ha passato molto tempo direttamente a Zavala, dove ha identificato una serie di informatori, che ha in seguito invitato in Africa del Sud al fine di approfondire alcune questioni tecniche.

Come abbiamo visto, l'opera principale di Tracey, *Chopi Musicians*, è un grande lavoro di raccolta di dati, di discussione, ma anche di sforzo per penetrare nella tradizione – il passato con tutto ciò che comporta di non detto, di dimenticato: ciò dimostra che la preoccupazione principale dei chopi non è tanto conservare il passato bensì utilizzare la musica come mezzo di discussione per dibattere i problemi di attualità. Tracey privilegia lo strumento e la musica più che la coreografia. Nella tradizione chopi i musicisti erano, in un certo senso la coscienza storica del gruppo, sensibilizzando gli individui in merito al rispetto dei valori ancestrali. I musicisti erano veri conservatori della memoria attualizzata, i principali apologeti del mantenimento di un ordine gerarchico-politico chopi contro gli interventi esterni, favorevoli ad un nazionalismo etnico.

Al contrario, qualche decennio prima il *timbila* non aveva esitato ad appropriarsi di elementi esogeni, provenienti addirittura dal più grande nemico, gli zulu. Durante gli anni quaranta è stato poi il turno degli indumenti europei ad affermarsi nell'abbigliamento di questa musica.

Questi fatti non diminuiscono la dimensione nazionalistica dei musicisti chopi, ma fanno capire che il loro attaccamento alle proprie tradizioni non impedisce di accettare elementi provenienti da altre culture. In questo senso, i musicisti che hanno costituito l'oggetto dell'interesse di Tracey erano tradizionali nel senso etimologico ma anche filosofico del termine come sostenuto da Paul Ricoeur: un concetto di tradizione che si contrappone alla modernità ma che contemporaneamente rifiuta l'idea che la tradizione sia sinonimo di chiusura o di non cambiamento.

La prova di questa apertura si trova esattamente nello spostamento dell'asse interpretativo che hanno operato i musicisti in seguito all'incontro e all'impatto dei lavori di Tracey su quelli intrinsecamente artistici della musica *timbila*. Infatti, se i musicisti dell'epoca pre-traceyana erano interpreti delle vicissitudini del gruppo tramite la musica, i musicisti post-traceyani sono consapevoli del nuovo statuto della loro musica grazie al ruolo svolto dalla scienza (il numero di visitatori e di ricercatori provenienti dai quattro cantoni del mondo), così come di possibili risvolti politici (l'interesse di Tracey per questa musica attira l'attenzione delle autorità coloniali



portoghesi). Così i musicisti lasciano la loro vocazione ermeneutica, per rivolgersi all'esterno del gruppo utilizzando la recente reputazione al fine di rivendicare una particolarità storica rispetto ai loro vicini.

Questa situazione ricorda ciò che è successo agli artisti della *Black Renaissance* di Harlem tra gli anni venti e quaranta. Protagonisti di una spettacolare rinascita dell'arte nera nella letteratura ma soprattutto nella musica, i vari Weldon Jonson, Claude Mckey, Langston Hugues, proverranno a affermare l'umanità nera tramite la sola cosa che il mondo esterno gli riconosce: le arti. Ma il linguaggio per eccellenza di questa arte, vale a dire di tutto il movimento della *Black Renaissance* era, come l'aveva affermato Langston Hugues il jazz. Al jazz si affidava il duro compito di sorpassare la dicotomia fra tradizione e modernità, la barriera del mondo, la separazione e la differenza tra noi e gli altri.

Questa situazione ricorda ciò che è successo agli artisti della *Black Renaissance* di Harlem tra gli anni venti e quaranta. Protagonisti di una spettacolare rinascita dell'arte nera nella letteratura, ma soprattutto nella musica, i vari Weldon Johnson, Claude Mckey, Langston Hugues, arriveranno ad affermare l'umanità nera tramite la sola cosa che il mondo esterno gli riconosce: le arti. Ma il linguaggio per eccellenza di questa arte, vale a dire di tutto il movimento della *Black Renaissance* era, com aveva affermtò Langston Hugues, il jazz. Al jazz si affidava il duro compito di sorpassare la dicotomia fra tradizione e modernità, la barriera del mondo, la separazione e la differenza tra noi e gli altri.

Gli artisti chopi, come quelli della *Black Renaissance*, si sono assunti la responsabilità di utilizzare la loro musica, unico aspetto della loro vita sociale interessante agli occhi esterni, per rivendicare la specificità del loro gruppo. Se è vero che Tracey, come sostiene l'epistemologia delle scienze sociali, non ha voluto interferire sulla vita del gruppo, egli con le sue ricerche e i suoi scritti, ha finito suo malgrado, per influenzare la realtà.

Infatti, i lavori di Tracey non erano destinati al pubblico chopi, bensì alla diffusione scientifica internazionale, quindi previsto tali lavori non avrebbero dovuto ricadere sui chopi, al punto di trasformarne l'ordine sociale. È un risultato inponderabile poiché lo scrittore non dispone di nessun mezzo per controllare l'impatto della sua ricerca una volta pubblicata; un libro scientifico, monografico, un documentario o altro, molto rapidamente cammina con le proprie gambe. D'altronde, il valore intrinseco di un

lavoro scientifico dipende dalla capacità di farsi strada da solo, quindi il successo di Tracey non può di certo essere tramutato in colpa.

La chiusura che il Portogallo di Salazar ha praticato ha avuto come effetto che pochi ricercatori non portoghesi si siano potuti interessare alla musica chopi, mentre le poche ricerche svolte hanno ripreso a grandi linee le teorie di Tracey. Nonostante ciò, tutto l'interesse attorno al *timbila* ha finito per avere un impatto non trascurabile sulla vita dei chopi. Questi ultimi hanno perciò preso coscienza del valore della loro musica.

In questa situazione si capisce meglio il ruolo svolto dapprima dalle ricerche di Hugh Tracey, poi continuate dal figlio Andrew, come pure dell'importanza della fondazione della ILAM (International Library of African Music) a Grahamstown, in Africa del Sud, al punto che tale istituzione non solo è il luogo di conservazione delle informazioni raccolte, ma diventa soprattutto lo spazio di conservazione della memoria musicale di un popolo, a partire dal quale si può ricostruire la “vera” tradizione. Se i primi chopi che arrivarono nelle miniere del rand erano informatori, a partire dagli anni settanta sono gli stessi etnomusicologi a svolgere un simile ruolo. Lontani dalla terra natale, i chopi della diaspora possono riagganciarsi alla tradizione grazie all'etnomusicologia. Da questa prospettiva dipendono i maggiori musicisti attuali, come Mbande e i membri del suo gruppo.

Ma l'intenzione di Tracey e dei musicisti non sembrerebbe la stessa. In effetti, i due Tracey sono più interessati alla musica, mentre i chopi, lontani da casa, nel senso proprio e figurato, in contatto con la modernità e le sue conquiste, con i loro oggetti simbolici scoprono che attraverso la musica essi possono passare dal loro statuto di uomini tradizionali (all'interno di un colonialismo portoghese inferiorizzante e di un apartheid che applicava il famoso postulato di Herzog, suo fondatore e teorizzatore, riassunto nella frase “*Keep them down*”), sono più interessati alle conseguenze economiche della pratica di questa musica. Come nel passato i musicisti avevano guadagnato uno statuto esterno grazie alla musica, questo anche nelle miniere dell'Africa del Sud. Molti musicisti sono dispensati dai lavori più duri e ricevono le autorizzazioni per partecipare ai festival o agli inviti per esibirsi. Soprattutto i più giovani, interessati alle musiche dette moderne, capiscono che la modernità che non riescono ad attingere attraverso il lavoro, possono ottenerla passando attraverso la tradizione. E qui nasce l'interesse degli stessi chopi per le ricerche svolte da Tracey

padre e figlio. Quindi comincia la ricerca della “vera” tradizione, quella autentica, nel caso concreto quella compresa, interpretata e registrata da Tracey.

La seconda dimensione di questa influenza consiste nella produzione scientifica per l’ottenimento della laurea universitaria alla Pontificia Accademia di Arte Sacra, da parte di Amândio Dide Mungwambe. Dide ha sicuramente un percorso anomalo: ancora giovane entra nel seminario minore che lo distanzia dalla vita di Zavala, poi nel seminario maggiore fino ad arrivare a Roma dove studierà musicologia. Più entrava nella modernità europea, più si distanziava dalla tradizione chopi, sistematicamente dinegrata dalla cultura occidentale. Come Senghor, Damas e Césaire e tutta la generazione dei giovani che, a partire dagli anni trenta arriva a Parigi, lasciandosi dietro l’Africa, è convinta di appartenere ad un mondo selvaggio che non aveva niente da apportare all’umanità. Nel *Cahier d’un retour au pays natal* del 1939, Césaire definisce gli abitanti di tale mondo come “il mondo di quelli che non inventarono niente”, né povere, né bussola... Eppure, quando arrivarono a Parigi scoprirono un’Africa che essi non conoscevano, un’Africa che, negli anni trenta, era mediatizzata dagli antropologi, dal movimento della *Black Renaissance*, dalla musica di Josephine Beker e dal jazz in generale.

Dide, come i fondatori della negritude, scopre l’Africa, e in particolare i chopi, a partire da Roma. In un’intervista rilasciataci, egli afferma che fu il suo professore a suggerirgli di lavorare sulla musica *timbila*. Sembrerebbe che il professore in questione ritenesse la musica classica di troppo difficile accesso per farne l’oggetto di una ricerca scientifica da parte di un africano. D’altra parte, egli si mostrò aperto proponendo lo studio di una musica tradizionale all’interno di una facoltà di musicologia, per di più specializzata in musica sacra, e legata al Vaticano. Seguendo questo ragionamento si nota già la rottura delle frontiere delle categorie che separano la tradizione dalla modernità o, in altri termini, il dominio dell’etnomusicologia da quello della musicologia.

### 8.1.2. Politico

La dimensione politica è un’altra componente dell’eredità indiretta e insperata delle ricerche di Hugh Tracey. È vero che Tracey aveva abbastanza elementi per sapere che i musicisti chopi si erano già fatti portavoce della volontà nazionalista del loro

popolo contro gli zulu. Addirittura questa volontà independentista l'avevano pagata un prezzo molto elevato, come documentano molti studi storici, missiologici e antropologici. Ma Tracey è in condizione di sapere che, nonostante la loro resistenza, che li ha perfino portati ad allearsi al colonialismo portoghese, i musicisti chopi si appropriarono anche degli elementi zulu introdotti in modo eccellente nello *ngodo*, in modo tale che oggi sembra difficile pensare ad uno *ngodo* differente, senza le lance, gli scudi e i costumi fatti di pelli di animali.

I lavori di terreno raccolti da Tracey mostrano anche la resistenza contro il potere coloniale portoghese, il quale non si limitava a colonizzare, a spedire a Maputo, a São Tomé o in Africa del Sud la popolazione mozambicana e in particolare i chopi; ma pretendeva di interferire nella vita politica chopi, sostituendo i capi legittimi con fantocci al loro servizio. Contro questa usurpazione della tradizionale gerarchia politica i musicisti saranno i portavoce della volontà chopi di mantenere la gerarchia tradizionale.

Ma l'impatto politico dei lavori di Tracey fu ancora più grande e importante; infatti il potere politico non tardò a sfruttare le sue ricerche per fini amministrativo-coloniali. L'accelerazione della storia dopo la seconda guerra mondiale dominata dalle potenze americane e russe tendenti, per motivi differenti, a rompere con il colonialismo, portò ineluttabilmente i paesi africani all'ottenimento dell'indipendenza politica. La Francia e la Gran Bretagna tenderanno di trasformare le loro antiche colonie in provincia d'oltremare, o di subordinare le indipendenze alla trasformazione delle antiche colonie in zone d'influenza economica e presenza militare. Il Portogallo, incapace di questa trasformazione a causa della sua debolezza economica ma anche politica, tenderà di mantenere il legame storico, conservando le sue colonie, contro i popoli indigeni, il nazionalismo africano e la pressione della comunità internazionale riunita attorno all'ONU. Il fascismo di Salazar, anch'esso anacronistico, non esiterà a strumentalizzare gli studi di antropologia per la dominazione coloniale e anche per le proprie ideologie scientificamente infondate, come il luso-tropicalismo avanzato dal sociologo brasiliano Gilberto Freire, il quale consisteva nella difesa della particolarità e dell'umanità del colonialismo portoghese: questi elementi avrebbero dovuto permettere la sua legittimazione di fronte alla comunità internazionale.

In tale clima di difesa della legittimità del colonialismo portoghese i lavori di Tracey furono quindi sfruttati politicamente. Dal XIX secolo le principali potenze

europee iniziarono ad organizzare grandi esposizioni universali che volevano mettere in scena la realtà, celebrando la propria forza e potenza. Si esaltano le grandi scoperte scientifiche; come per esempio il ferro con la costruzione della torre Eiffel. In questa dimostrazione di grandezza i possedimenti coloniali, presi fra colonialismo e filantropia, erano messi in primo piano. Per esempio all'esposizione universale di Bruxelles fu esposto un villaggio congolese, al fine di mostrare ai belgi come vivevano realmente i sudditi del regno e come essi fossero destinati all'ineluttabile cammino verso la civilizzazione. Possedere colonie abitate da popoli tradizionali, non sviluppati, serviva a mettere in evidenza la differenza e la modernità degli europei facendo risplendere i loro obiettivi di progresso.

All'esposizione di Parigi, assieme alla torre Eiffel, ai padiglioni del *grand* e del *petit palais*, apparirono per la prima volta i "gabinetti delle curiosità", che esponevano oggetti esotici, tradizionali, mal preparati, decadenti e anche puzzolenti, il cui scopo era illustrare l'arretratezza tecnica, la mancanza di gusto artistico, la separazione fra arte e artigianato o ancora quella fra oggetti funzionali e oggetti propriamente artistici, mettendo quindi ancora una volta l'accento sulla superiorità della modernità occidentale.

Questi oggetti divennero famosi dopo il cubista Picasso, pittore più rappresentativo dell'arte moderna del XIX secolo, il quale riconobbe essersi ispirato per "Les demoiselles d'Avignon" ad una maschera del Benin vista nel museo del Trocadero di Parigi, in seguito Museo dell'Uomo. Secondo lo storico dell'arte Deotte, è come se nell'arte occidentale fosse all'improvviso subentrato un antenato africano, ciò che creava pochi problemi rispetto al concetto stesso di tradizione e modernità, quali dimensioni differenti e diametralmente separate. Questo spiega perché il Portogallo, nella sua velleità di collocarsi a lato delle grandi nazioni, utilizzò il mito delle scoperte del cammino marittimo per le Indie e della potenza coloniale per organizzare con António Enes e con l'appoggio dell'Istituto di Geografia – che dirigeva ugualmente tutte le investigazioni antropologiche – lo sfruttamento delle piccole colonie che gli restavano – fra le quali il Mozambico – dopo l'ultimatum britannico del 1890, si tratta di una strategia per imporsi quale "paese che conta" nello spazio europeo. In secondo luogo, il Portogallo organizza un'esposizione universale. Nella strategia di António Enes i chopi furono mandati nella RSA per fornire una manodopera per il lavoro nelle miniere contro il riempimento delle casse della metropoli. Questa strategia passava

anche per la capacità del potere coloniale di convincere gli europei a vivere in Mozambico. Ciò esigeva un certo numero di condizioni fra le quali l'igiene; per questo i chopi furono forzati a svolgere i lavori di nettezza urbana nella città di Maputo. Per questo i portoghesi e gli amministratori coloniali che erano soliti raccogliere le particolarità antropologiche dei gruppi sociali nelle rispettive regioni di competenza, si dimostrarono ciechi di fronte al valore artistico della musica *timbila*.

Quando arrivò al pubblico il lavoro di Tracey attirò immediatamente l'attenzione delle autorità coloniali portoghesi, che si preoccuparono di come approfittare di questa manna improvvisa; ciò che non restò senza conseguenze per la vita culturale dei chopi.

La maggiore utilizzazione dei musicisti chopi fu nella loro partecipazione all'esposizione nazionale di Lisbona, a testimonianza della grandezza del Portogallo attraverso le differenti particolarità dei popoli che costituivano il suo "oltremare". I musicisti chopi, interpreti delle vicissitudini storiche del loro popolo attraverso la musica, furono così costretti a cantare la pretesa grandezza del loro colonizzatore e oppressore. Questo supposeva per i musicisti la trasformazione di statuto: da ermeni orientati all'interno della comunità a apologeti della grandezza lusitana. Inoltre ciò supposeva un cambiamento nella poetica, dato che i testi del *ngodo* erano il risultato di uno stretto dialogo con la propria realtà sociale, la rivendicazione di un nazionalismo chopi e l'opposizione al colonialismo portoghese. Il mutamento s'indirizzò nel senso della rivendicazione di un nazionalismo portoghese e il rifiuto della dominazione spagnola. I chopi furono così sollecitati a interpretare realtà storiche che non conoscevano e che erano molto distanti dalle loro preoccupazioni.

In terzo luogo, dal punto di vista musicale, ciò esigeva dai chopi di accordare i propri strumenti seguendo la scala eptatonica occidentale.

Ma il nuovo interesse del colonialismo portoghese per i musicisti chopi avrà altre conseguenze inattese. I *timbileiros* cominciarono ad essere privilegiati non solamente perché andarono a Lisbona, la famosa metropoli, con tutto ciò che esso significa in termini di simbologia, ma soprattutto perché cominciarono ad essere il centro d'interesse dei curiosi, dei ricercatori e soprattutto dell'amministrazione coloniale. Questo interesse si trasformò in una considerazione e in un rispetto particolare dato ai musicisti e quindi all'attribuzione di nuovi privilegi. Fra di essi si può enumerare la dispensa dal pagamento di alcune imposte, il diritto di esibirsi in occasione di ricevimenti in case private o in manifestazioni pubbliche soprattutto nella capitale

Lourenço Marques, la dispensa dei lavori forzati, in modo da non essere mandati a lavorare nelle miniere del *chibalo* e hanno l'autorizzazione di costruire case migliorate, fino ad allora prerogativa dei *regulos* (capi).

Lo sguardo stesso che i chopi rivolgono ai propri musicisti si trasforma, ma non in funzione del rapporto intra-chopi, bensì a causa delle relazioni esterne alla comunità che la musica propizia.

In seguito alla dispersione dei chopi fra il Chopiland, Lourenço Marques e la RSA, il nazionalismo che si era manifestato contro gli zulu era diminuito enormemente; la nuova preoccupazione, in funzione della mutata realtà, era ottenere una situazione socio-economica migliore, ragione per cui molti chopi ritornano in Sudafrica o a Maputo. Le uniche persone che restano nei villaggi, per esempio a Quissico o a Zavala, centro della musica *timbila*, sono le donne, i bambini e gli anziani. “Condizioni migliori” in Mozambico significa essenzialmente condizioni materiali come cibo, vestiti, scarpe, una casa in cemento, una radio e, nei borghi, anche la televisione, quindi tutti oggetti simbolici rappresentativi dell'Occidente. In questo senso, la radio svolge un ruolo non trascurabile per la propagazione di ciò che è considerato sviluppo e conoscenza. Essa propaga anche nuovi tipi di musica, siano essi i canti tradizionali delle altre provincie mozambicane, la nuova musica moderna nazionale o internazionale. L'accesso al mondo moderno in generale e alla diversità musicale in particolare ha come conseguenza allontanare i chopi, come le altre culture mozambicane, da una tradizione vista in modo negativo, retrogrado. L'accesso a questi beni passava da un arduo e lungo lavoro che, come dicevano i missionari svizzeri o i poeti della post-indipendenza, rubava la gioventù a migliaia di persone.

Ora, i musicisti scoperti da Tracey e valorizzati dal colonialismo portoghese potevano accedere a queste comodità moderne grazie alla loro musica tradizionale. Così, il centro della musica cessa di essere la comunità chopi, la musica non è più un'interpretazione intra-etnica, ma diventa un fenomeno destinato agli investigatori e soprattutto ai politici.

Negli anni sessanta Zavala ebbe un amministratore con una certa sensibilità musicale. Questo fatto fu salutato positivamente dal ricercatore Ilidio Rocha che vide in ciò l'inizio della valorizzazione della musica *timbila*. Tuttavia, consultando alcuni documenti redatti da questo amante della musica chopi, si comprende che le sue

conoscenze provenivano dai lavori di Tracey. Invece che confrontare questa grande opera con l'evoluzione societale egli scrive:

*“Dado que os indígenas não têm nenhuma consciência histórica e são sujeitos a umas mudanças que lhes provêm de todos os ventos, ordeí que os grupos fossem organizados afim de tocarem o msaho como disse sido descritto pelo exquiao musicologo Hugh Tracey. Por outro lado, introduci alterações par que o msaho esaltasse sem falha a grandezza da nação portuguesa e o orgulho dos chopes de pertencerem a nação lusitana”*<sup>90</sup>. (Gonzalo da Silva, 1962).

L'unica buona iniziativa presa dall'amministratore fu permettere ai chopi di procurarsi il legno *mwenje* per la costruzione appropriata del *timbila*. Per il resto, i gruppi musicali erano sotto la tutela, o sotto l'osservazione del governo coloniale; le sue poetiche dovevano forzatamente esaltare la grandezza della nazione portoghese e le ricerche di Tracey divennero la base per trasformare la realtà, diventando verità dogmatica.

Dopo dieci anni di lotta di liberazione nazionale (1964-1974) il Mozambico e tutte le colonie portoghesi accedono finalmente all'indipendenza politica con due decenni di ritardo in relazione alla maggior parte dei paesi africani. Il Mozambico trae lezione dalla balcanizzazione e dal tribalismo che infestarono le indipendenze di molti stati del continente nero, come ad esempio il conflitto che uccise Lumumba nel Congo o quella del Biafra in Nigeria. Il partito FRELIMO, vincitore della guerra di liberazione contro il colonizzatore portoghese, sapeva per esperienza propria dei conflitti che portarono all'assassinio di molti combattenti della libertà nazionale, quanto minaccioso fosse il tribalismo e come questo potesse costituire un nemico tanto difficile da sradicare quanto il colonialismo o il neocolonialismo. Ecco perché una delle prime dichiarazioni di principio del Mozambico post-indipendenza fu l'unità nazionale, sottintendendo con questo la creazione di una cultura nazionale.

Esisteva una cultura nazionale mozambicana nel 1975? L'Africa geo-politica, così come conosciuta oggi, fu il risultato di una divisione arbitraria del continente orchestrata dalle potenze coloniali nella conferenza di Berlino del 1885. Come

---

<sup>90</sup> “Dato che gli indigeni non hanno nessuna conoscenza storica e sono soggetti a cambiamenti che vengono loro da tutti i venti, ho ordinato che i gruppi fossero organizzati per suonare il *msaho* come è stato descritto dal grande musicologo Hugh Tracey. D'altra parte, ho introdotto alterazioni perché il *mshao* esaltasse con certezza la grandezza della nazione portoghese e l'orgoglio dei chopi di appartenere alla nazione lusitana”. [Nostra traduzione],



testimoniano i lavori sulla negritude e in particolare quelli di Cheik Anta Diop (1961), in questo processo arbitrario del continente africano le culture non furono tenute in considerazione.

L'esistenza di un'identità e di una cultura nazionale mozambicana poteva solamente essere il risultato della colonizzazione portoghese. Accettare questo fatto avrebbe significato accettare che la colonizzazione come base di una pretesa unità culturale mozambicana o, come diceva Frantz Fanon in *Les damnés de la terre* (1961), considerare che fosse il "bianco" a creare il "nero". Il pragmatismo porta il FRELIMO a proporre di creare una cultura mozambicana a scapito delle appartenenze etniche. Questa idea fu formulata nella maniera seguente: è necessario uccidere la tribù per poter far nascere la nazione. Si trattava di costruire una cultura nazionale partendo dall'appartenenza etnica e contro essa sulla base di un substrato ideologico marxista al quale il FRELIMO aveva aderito.

Nel 1978, tre anni dopo l'indipendenza politica, il governo organizza il "1° Festival Nacional de Canto e Dança Popular". Il Mozambico è amministrativamente diviso in dieci provincie a loro volta suddivise in distretti, composti da località, costituite da circoli e questi ultimi da cellule. Il festival nazionale doveva iniziare dalle cellule, dove si esibivano differenti canti e danze esistenti al loro interno, con lo scopo da un lato di partire dalla base della società e, dall'altro, di poter inventariare l'insieme delle danze praticate sul territorio nazionale. I gruppi migliori, i più rappresentativi, erano selezionati per partecipare al concorso a livello del circolo; in seguito i migliori andavano alla competizione della località, per poi salire fino al distretto, alla provincia e poi alla finale nazionale di Maputo.

Il festival fu registrato da "Radio Moçambique", la radio nazionale, e coperto da tutti i giornali nazionali come *Noticias*, *Diário da Beira*, la rivista *Tempo*, filmato per poi essere mostrato in tutti i cinema del paese prima della proiezione principale (*kuxakanemas*). L'evento doveva permettere a tutto il popolo di scoprire che esisteva e di trasformare queste culture locali in cultura nazionale. I migliori ballerini dell'ultima tappa furono selezionati per comporre la "Companhia Nacional de Canto e Dança". Si trattava di un gruppo composto da mozambicani di tutte le origini, capaci di danzare in modo indifferenziato i balli di tutte le regioni del paese. I musicisti che accompagnavano il gruppo dovevano essere eclettici, capaci di suonare qualsiasi musica tradizionale. La "Companhaia Nacional" aveva una doppia vocazione: una interna e una

esterna. A livello interno, si trattava di far conoscere le musiche nazionali, la cultura nazionale, a tutto il popolo mozambicano. A questo fine il gruppo dava delle rappresentazioni del suo spettacolo in tutte le provincia del paese per diffondere l'unità e la diversità della cultura nazionale. A livello esterno, il gruppo rappresentava un ambasciatore della cultura mozambicana.

Alla fine del festival si sollevò la questione di cosa fare con l'insieme delle danze censite, registrate e filmate nei quattro angoli del paese. Questo materiale fu affidato al Dipartimento della Cultura del Ministero dell'Educazione e della Cultura, il quale creò l'ARPAC, ossia l'archivio del patrimonio culturale. Il mandato di questa nuova struttura era conservare e valorizzare l'insieme del patrimonio nazionale emerso durante le differenti fasi del festival. Fu così che nacque il Dipartimento di Etnomusicologia. Dal punto di vista tecnico, il materiale che a priori sembrava ricco e diversificato si dimostrò in realtà problematico. Infatti, i canti e le danze presentati a livello delle cellule erano musiche tradizionali la cui principale vocazione era l'accompagnamento di riti o festività proprie di un gruppo. Il punto di partenza del festival obbligava invece i complessi a togliere dal proprio contesto sociale i canti e le danze per farne un prodotto in qualche modo "commerciale" e soprattutto acculturato all'ideologia emergente.

Nel contesto del festival, i chopi passarono senza problemi tutte le selezioni per ritrovarsi nella finale nazionale. Dopo aver cantato l'ideologia del nazionalismo etnico, dopo aver esaltato il nazionalismo portoghese, i chopi si ritrovarono a cantare il nazionalismo mozambicano. Il contenuto delle canzoni fu la componente che subì maggiori trasformazioni; la danza, le spade di origine zulu di cui i chopi si erano appropriati e puntate simbolicamente contro i portoghesi e contro i gruppi vicini erano ormai dirette contro il fascismo e il colonialismo di Salazar e di Caetano. Ma, ancora più grave, il *timbila* non serviva più a cantare il *ngodo*. Cristallizzato nella "Companhia Nacional", la musica *timbila* doveva mostrare il meglio di sé, le parti più spettacolari, le più dense di contenuto (dunque le parti cantate); il *ngodo* fu quindi "ridotto" a un seguito di canzoni adattabili alla situazione in cui la rappresentazione doveva essere eseguita. Quanto più un gruppo avanzava nella competizione, più doveva essere breve e spettacolare e i ballerini che più si affermavano erano quelli che in generale erano i meno attaccati alle specificità del gruppo, i più aperti ai processi sincretici privilegiati dal festival.

Ventiquattro anni dopo, nell'ottobre del 2002, si è realizzato il “II Festival Nacional de Dança Popular”. Il contesto e gli obiettivi del II festival erano completamente differenti dal primo. Mentre il primo era stato organizzato in uno sfondo politico di repubblica popolare, con lo scopo dichiarato di eliminare le etnie come *conditio sine qua non* per la creazione dell'unità nazionale, il secondo nasce in un contesto politico di una nazione democratica, emersa purtroppo, dopo una sanguinosa guerra civile. Ciò spiega che la parola d'ordine sia “*Pela cultura de paz e unidade nacional*”<sup>91</sup>.

Il patrono della manifestazione, l'allora presidente della Repubblica Joaquim Alberto Chissano, afferma che

*“A Dança Popular como parte constituinte do Património Cultural é assumida, neste II Festival Nacional de Dança Popular, como uma manifestação do processo democrático que se reflecte na livre expressão e diversidade cultural, no desenvolvimento da criatividade...”*<sup>92</sup>.

E aggiunge

*“Deste II Festival Nacional de Dança Popular esperamos que o conjunto do material que for registrado, tal como fotográfico, áudio e audiovisual constitua matéria-prima para o estudo, pesquisa e investigação, com vista á preservação do nosso património cultural e da nossa história, como elementos fundamentais da personalidade, dignidade e orgulho moçambicano não só para a inspiração da nossa geração mas também para as futuras gerações”*<sup>93</sup>.

L'idea dell'unità nazionale presente nel primo festival del 1978 è sempre d'attualità. Solo che, mentre allora la strategia era l'eliminazione delle differenze, adesso “*estas diferenças, não são mais nem menos que a multiplicidade cultural dos*

---

<sup>91</sup> “Per la cultura di pace e unità nazionale”. [Nostra traduzione]. Programma ufficiale del “II Festival Nacional de Dança Popular”, Maputo, 4-6 de Outubro de 2002, Ministério da Cultura.

<sup>92</sup> “La danza popolare come parte costitutiva del patrimonio culturale è assunta, nel II Festival Nazionale di Danza Popolare, come una manifestazione del processo democratico che si riflette nella libera espressione e diversità culturale, nello sviluppo della creatività...”. [Nostra traduzione].

<sup>93</sup> “In questo II Festival Nazionale di Danza Popolare speriamo che il materiale che sarà registrato, come la fotografia, l'audio, l'audiovisuale costituisca materia prima per lo studio e la ricerca, in modo da preservare il nostro patrimonio culturale e la nostra storia, come elementi fondamentali della personalità, dignità e orgoglio mozambicani non solo per l'ispirazione della nostra generazione, ma anche per quelle future”. [Nostra traduzione].

*moçambicanos unidos, na diversidade...*”<sup>94</sup>. Al contrario del primo festival, nel secondo si parla della libera espressione e diversità culturale, ma anche della creatività. Si vede la distanza dallo spirito della prima manifestazione anche perché mettere l’accento sul concetto di creatività vuol dire ammettere che le culture tradizionali non sono statiche, concepite una volta per tutte, come avevano ritenuto certi etnofilosofi come Placid Temples o certi etnomusicologi già largamente trattati in questo lavoro.

La tradizione viene concepita come creazione in fieri, allo stempo si incoraggia la ricerca a registrare, a fotografare, a preservare e a trasmettere alle generazioni future. Questo solleva una questione epistemologica importante nella *demarche* etnomusicologica. Come trattare una tradizione che è creatività? Come utilizzare il materiale raccolto, senza fissarlo in un certo periodo della storia e trasformarlo in paradigma?

Dal punto di vista organizzativo, il II festival è stato suddiviso in tre fasi:

- distrettuale, dal 1° marzo al 2 giugno. Secondo il documento ufficiale del Ministero della cultura hanno partecipato tutti i 135 distretti del paese. Si sono prodotti 2’007 gruppi e 75’000 artisti;
- provinciale, dal 13 luglio all’11 agosto. Hanno partecipato 151 gruppi divisi in 59 nella zona nord, 53 nella zona centro e 33 nella zona sud. Il numero di spettatori è stato stimato in 115 mila persone.
- nazionale, realizzata dal 4 al 6 ottobre a Maputo. Erano presenti le delegazioni delle dieci provincie del paese, ognuna composta da 45 membri.

A quest’ultima fase ha partecipato per la provincia di Inhambane, un gruppo che eseguiva la danza *zore* e evidentemente il *timbila*. C’era pure un gruppo *timbila* in rappresentazione della provincia di Gaza; non è stato un’inganno, in quanto nella documentazione ufficiale si può leggere che si tratta di una danza originaria di Zavala. Ciò conferma una delle nostre ipotesi sulle frontiere labili tra l’etnia chopi e shangana.

In questa fase del festival, nonostante il valore di tutte le danze presenti, soprattutto del *mapiko* di Cabo Delgado, del *tufo* di Nampula, del *makwayela* e del *xigubo* di Maputo e del *xingomana* di Gaza, il *timbila* ha fatto una splendida figura.

Ma l’apice del riconoscimento è arrivato nel 2005, quando l’UNESCO attribuisce al *timbila* il titolo di patrimonio dell’umanità.

---

<sup>94</sup> “Queste differenze non sono ne più ne meno che la molteplicità culturale dei mozambicani uniti nella diversità...”. [Nostra traduzione].

## 9. SIMÃO NHACULE COME FIGURA RIVELATRICE DI UNA TRADIZIONALIZZAZIONE PER LA MODERNITÀ

Anziché terminare questo lavoro con una conclusione tradizionale abbiamo deciso di presentare di utilizzare in tal senso la figura più emblematica e rivelatrice di tutto quanto illustrato sino ad ora, vale a dire ricorrere alla tradizione per poter integrare la modernità: la figura di Simão Nhacule.

Simão Nhacule è un giovane di bell'aspetto, simpatico e cordiale, con un testa piena di treccine rasta come molti dei suoi coetanei. Questo dettaglio, apparentemente insignificante, rivela il suo inserimento nella gioventù di Maputo, proveniente dai quattro angoli del paese e perfino dai paesi vicini, influenzati da uno stile e una moda che oltrepassano di molto le frontiere nazionali e anche continentali, con una forte base afro fra cui primeggia il rasta, che ricorda il reggae di Bob Marley, ma anche di Marcus Garvey con il suo proto-nazionalismo africano e l'orgoglio della razza nera che ispirò molti motivi rap tra i quali il suo famoso

*Io appartengo a un popolo che ha tanto sofferto  
Io appartengo a un popolo che non vuole più soffrire*

*Se l'Europa appartiene ai bianchi  
L'Africa appartiene a tutti i neri del mondo*

Molti giovani, delle rivendicazioni nazionaliste e dell'orgoglio della razza, hanno quasi solamente il *look*. Cioè, nel caso specifico Simão Nhacule, non solo non ha nessun orientamento politico, ma ignora anche la dimensione storica e simbolica che il rasta rappresenta. Per lui, come per gli altri giovani, adottare questo aspetto riveste comunque un significato importante, soprattutto per quelli con velleità artistiche, ossia, un modello di società rappresentato dagli eroi di cui portano il viso stampato sui t-shirt: chiaramente i vari Bob Marley e il mondo rasta in generale. Ora, questo modello non è né la droga né i valori politici, bensì il fatto di essere “in”, essere alla moda, essere moderno, essere conosciuto, avere soldi, poter viaggiare,...

Simão Nhacule, in un certo senso, ha realizzato il suo sogno quando lo incontrammo per la prima volta nel 2000; era musicista nella “Casa da cultura do Alto-Maé” e alcuni anni dopo divenne membro della “Companhia Nacional de Canto e

Dança” (cf. cap. 8). Parallelamente a questa carriera ufficiale, vinse un concorso con il suo gruppo “Silita” che gli dette la possibilità di andare a Parigi per registrare il suo primo album, dal titolo *Ziva Tako*.

Simão Nhacule è un giovane mozambicano di origine chopi. Quando nacque, l’era delle grandi orchestre non solo era passata ma era altresì completamente dimenticata. La musica tradizionale era già stata sostituita dalla radio arrivata nei villaggi con il ritorno dei lavoratori dal Sudafrica o da Maputo. La radio portava con sé musica del mondo come musica rivoluzionaria mozambicana. Quando Simão Nhacule era piccolo, il sogno dei giovani chopi di Inhambane era quello di andare a Maputo a far fortuna o nel peggiore dei casi tentare il viaggio fino in Africa del Sud. Gli artisti preferiti erano i sudafricani Hugh Masekela e la Dollar Band, Miriam Makeba, e i mozambicani Wazimbo, Pedro Ben, Zaida e Carlos Lhongo fra i più famosi.

Malgrado ciò, alcune reliquie della musica tradizionale chopi continuavano a perpetrarsi, soprattutto nella musica infantile di cui Simão Nhacule beneficiò. Così egli fu iniziato alla danza *ngalanga* e anche allo strumento *timbila* e ai vari tamburi necessari all’accompagnamento di questa danza. Durante la sua adolescenza, non c’era nessun gruppo *timbila* che suonasse regolarmente e soprattutto che componesse e suonasse il *msaho*. Tuttavia la popolazione dei villaggi era composta soprattutto da donne, bambini e persone anziane che ancora conoscevano l’arte del *timbila* sotto tutte le sue forme e soprattutto per accompagnare le cerimonie importanti della comunità che continuavano ad essere praticate nonostante la proibizione politica del Mozambico rivoluzionario. D’altra parte, Simão Nhacule, che proviene da una famiglia di *timbileiros* tra i quali il famoso zio Mbande, fu iniziato a questo strumento nel circolo familiare. Tuttavia, la pratica di questo strumento non occupava lo spazio centrale del giovane Simão Nhacule, che mai avrebbe pensato che sarebbe stata proprio la conoscenza di questa arte, sia la tecnica propriamente detta, sia la capacità di composizione, così come quale elemento intrinseco della sua identità, a portarlo tanto lontano.

Dopo l’adolescenza, senza nessuna formazione professionale, senza lavoro, senza alcuna prospettiva di futuro, ai giovani chopi della provincia di Inhambane non restava altro che emigrare verso Maputo o verso la RSA. Fu in questa dinamica ormai storica che data del XIX secolo che Simão Nhacule si rassegnò ad abbandonare la sua terra, come molti dei suoi coetanei.

Simão Nhacule decide quindi di andare a Maputo, più come punto di transito verso la destinazione finale in Africa del Sud. Oggi come nel passato, per un mozambicano, andare in Sudafrica è estremamente difficile: innanzitutto è necessario accumulare un po' di soldi per comprare il biglietto del bus che permette di percorrere approssimativamente i 400 chilometri che separano Inhambane da Maputo e ancora di più per continuare il viaggio fino alle miniere, inseguito bisogna contattare un familiare che vive nella capitale, pronto ad accogliere il giovane emigrante il tempo necessario di accumulare ancora un po' di soldi al fine di continuare il viaggio e soprattutto quelli necessario a trattare i documenti di viaggio. Arrivato a Maputo, Simão Nhacule si inserisce rapidamente nel mercato informale in veste di venditore ambulante come migliaia di persone nella capitale. Come già detto, a lato del grande mercato di Xipamanine si trova anche il centro della nettezza urbana della città di Maputo, dove, fin dall'epoca coloniale, il lavoro di spazzino era affidato quasi esclusivamente ai chopi; da quando poi il *timbila* fu riconosciuto come arte a livello nazionale e internazionale, i chopi di Xipamanine ebbero diritto a case migliorate, un campo di football e soprattutto uno spazio e la possibilità di suonare il *timbila*.

Felisberto Massangai quando finisce la sua carriera con la compagnia nazionale raggiunge i chopi di Xipamanine, e si accinge a organizzare e trasformare un gruppo di amici in un serio complesso strumentale al servizio della politica e dell'economia. Così due volte alla settimana il "Timbila ta Xipamanine" si trova per ripetere la rappresentazione sotto l'occhio critico di Massangai. Fu durante una di queste prove che Simão Nhacule si lascia distogliere dalla confusione del mercato per seguire il ritmo armonioso e familiare dei *timbila*, ricordo d'infanzia, d'adolescenza, della sua terra di origine e sua identità. Simão Nhacule seguì la ripetizione fino alla fine con un sentimento misto di nostalgia, identità e fatalismo che la terra di origine non avrebbe potuto dare una speranza per il futuro. Quando la prova terminò, Simão Nhacule, senza neanche riflettere, si avvicina ad uno strumento e comincia a suonare le melodie che si ricordava. La sua esecuzione impressiona il gruppo e soprattutto Massangai che non esita a proporgli di partecipare. Fu l'inizio di una relazione proficua con il gruppo di Xipamanine, ma soprattutto con la musica, la quale avrebbe trasformato la sua vita.

Nelle settimane che seguono Simão Nhacule abbandona il suo lavoro provvisorio di venditore ambulante e si consacra sempre più alla musica sotto la guida di Massangai. In un certo senso diventa il primo musicista professionista di Xipamanine,

in quanto vive con le entrate delle rappresentazioni: il poco che poteva essere, era sempre più di quanto non guadagnasse come venditore ambulante, con il vantaggio di essere un lavoro meno duro e soprattutto più appassionante! Nhacule aveva appena capito che poteva trasformarsi in musicista professionista e che, attraverso la musica, poteva risolvere quei problemi fondamentali che lo avevano costretto ad abbandonare casa sua. Per alcuni mesi diventò l'attrazione principale del gruppo di Xipamanine, ma fra lui e gli altri membri c'era una differenza fondamentale: innanzitutto Simão Nhacule possedeva qualità artistiche superiori al resto del gruppo; inoltre era il membro in assoluto più giovane, ed infine più ambizioso, determinato a raggiungere vertici più elevati, da un lato perché i più anziani erano soddisfatti di stare sotto la tutela di Massangai che agiva come capo gruppo e manager, e poi perché era più "inventivo".

Simão Nhacule comincia a entrare in contatto con il mondo artistico di Maputo e allo stesso tempo a dedicarsi di più alla sua nuova passione. Si rende conto dell'immagine svolta dal *timbila*, dal fatto che questo strumento è suonato in modo "classico" o tradizionale ma anche nella musica jazz, nella "Companhia Nacional de Canto e Dança", per accompagnare pezzi di teatro, oppure nella "Casa da cultura do Alto-Maé". In alte parole, Simão Nhacule scopre l'importanza del *timbila* tradizionale nella vita culturale mozambicana: il *timbila* è presente nel registro tradizionale, nella musica moderna, nella musica leggera, nella musica più folklorica, nel jazz, nei riti religiosi; i *timbila* svegliavano il paese attraverso le onde radiofoniche.

Simão Nhacule tenta quindi di approssimarsi a quei gruppi che più incarnavano il suo ideale rasta e che utilizzavano il *timbila* non tanto per suonare melodie antiche, di Gomukomu o Catini, bensì per poter apportare la sua visione della musica e affermarsi come individuo. In realtà, Simão Nhacule ben poco sapeva di quella tradizione dei grandi musicisti, delle grandi orchestre, delle ricerche di Tracey o della finalità sociale della musica. L'unica cosa che conta per lui è che la musica gli ha cambiato la vita e che è proprio grazie ad essa che può entrare nella tanto aspirata modernità. Simão Nhacule, di fronte all'immagine di un fondatore della *Black Renaissance*, Weldon Jonson, comincia a interessarsi alla musica chopi e al suo passato, e capisce allora che è proprio quella musica tradizionale che gli permette di accedere alla musica "moderna" e addirittura al mondo moderno che egli sta cercando.

È così che egli scopre e si avvicina ad uno zio quasi mai visto, Mbande, uno dei musicisti chopi più in vista. Così ricrea la tradizione familiare in quanto essere nipote di



Mbande gli può senza dubbio dare più opportunità, più rispettabilità, più credibilità nel panorama musicale. Nel suo sforzo di ritorno storico Simão Nhacule tenta di far passare il messaggio che egli non solo è un buon musicista, ma proviene pure da una famiglia di musicisti e in questa ricerca identitaria ritorna a Zavala per ricostruire la sua genealogia musicale. Scopre che tutta la famiglia suona *timbila* e che è sempre stato così. Quindi sviluppa una legittimazione del proprio statuto di *timbileiro* attraverso la tradizione. Le basi sono allora poste per lanciarsi nella sua nuova carriera.

Per far ciò, entra a far parte della “Casa da cultura do Alto-Maé” situata nel quartiere di cui tiene il nome al centro della città. Questo fatto non è da trascurare poiché, per il giovane musicista significa anzitutto essere riconosciuto come tale in base alle sue qualità artistiche e nondimeno avere un salario mensile fisso così come una camera d’artista nella “Casa da Cultura”. Se a Xipamanine si poteva ancora dubitare del vero ruolo di musicista di Simão Nhacule, d’ora in poi egli è a tutti gli effetti entrato nel mondo della musica e ancor più come professionista. Egli fu ingaggiato come *timbileiro* grazie alla padronanza di questo strumento. Infatti a Xipamanine Massangai gli affidò il ruolo di primo musicista che normalmente doveva essere assunto dal capo gruppo e anche compositore; ma Massangai, in realtà, è più un manager che un *timbileiro* ed inoltre lui stesso, malgrado suoni bene il *timbila*, preferisce ballare e fu per le sue qualità di ballerino che fu ingaggiato nella “Companhia Nacional di Canto e Dança”. Quindi egli non esita a lasciare il ruolo dominante a Nhacule, ruolo che gli permette di fare le introduzioni del *ngodo*, e tutte le altre parti soliste. Ma, durante i quattordici mesi che Simão Nhacule passò a Xipamanine la sua libertà di primo musicista si “limitava” in realtà a suonare ciò che Massangai proponeva, spesso un repertorio comunque molto “classico” ma, adattato alle esigenze delle rappresentazioni pubbliche. Così, per esempio, si contavano i minuti a disposizione e si adattavano le canzoni a quell’effetto; oppure, il contenuto era più o meno politico quando il gruppo era invitato per un concerto sulla Piazza della Repubblica per la commemorazione del giorno dell’Indipendenza.

L’entrata di Simão Nhacule nella “Casa della Cultura” introduce cambiamenti radicali: innanzitutto la professionalizzazione, con un ritmo quotidiano di prove, inoltre un repertorio musicale che poco aveva a che fare con la tradizione chopi. Il gruppo era formato da giovani di tutti gli orizzonti allo scopo affermato di non riprodurre lo schema tradizionale, bensì di creare composizioni proprie in stile pan-mozambicano.

Già fin dalla sua fondazione subito dopo l'Indipendenza, tutte le "case della cultura" del paese svolgevano una produzione culturale rivoluzionaria per esaltare il FRELIMO e affermare la cultura mozambicana post-etnica. La base tradizionale era sfruttata per arrivare ad un prodotto più eclettico.

La particolarità e la fortuna di Simão Nhacule risiede nel fatto che il Mozambico aveva nel frattempo elevato il *timbila* a strumento e musica nazionale, abbandonando quindi la componente etnica; di conseguenza, questa musica era presente nel jazz, nel teatro, alla radio... e la "Casa della cultura" ormai faceva buon uso del *timbila* per accompagnare le sue produzioni artistiche, che fossero teatro o spettacoli di canto e danza; in questo contesto, il *timbila*, come strumento pan-mozambicano, diventa un elemento centrale per il gruppo e quindi anche il ruolo e la figura di Simão Nhacule crescono di importanza.

Fu esattamente nella "Casa da cultura do Alto-Maé" che incontrammo Simão Nhacule per la prima volta. Eravamo interessate a scoprire tutte le attività svolte nella "Casa da cultura", ma soprattutto l'uso del *timbila*; il nostro interlocutore si dimostrò molto aperto e disponibile. Il posto che il giovane musicista occupava in quell'istituzione l'aveva sensibilizzato alla composizione che gli dette la volontà di esplorare nuovi orizzonti, senza dimenticare il suo strumento di predilezione. Al nostro arrivo aveva già composto alcune canzoni che interpretava con la collaborazione del percussionista e compositore Lourindo Cuna e della cantante e autrice Tania Jacob. La nostra presenza e il nostro interesse per le sue attività stimolò ancor di più i giovani musicisti. Per un lungo periodo fummo invitate a seguire le prove e nuove creazioni si aggiunsero alle prime. Il ruolo del ricercatore stava andando ben oltre il semplice interesse per un tipo di musica; la neutralità epistemologica e assiologica insegnata da Max Weber, lo sforzo di capire la realtà sociale senza trasformarla con la propria presenza era ben distante. Ma cosa fare delle esigenze del nostro interlocutore e informatore? Cosa fare di quelle sollecitazioni, delle persone che hanno imparato a conoscerci e verso le quali abbiamo il dovere morale di agire in termini di scambi egualitari? Pensiamo che Simão Nhacule ci sollecitava perché in quanto europea, potevamo rappresentare il "marcatore" del gusto musicale per prodotti vendibili, e ancor più, la porta d'entrata nel mondo dello spettacolo. La discografia mozambicana è infatti completamente nelle mani di giovani manager europei che decidono quindi i criteri di produzione.

Come ricompensa per la nostra collaborazione andammo in sala di registrazione. Grazie alla cassetta il neo-gruppo “Silita” si iscrisse ad un concorso musicale organizzato dal centro franco-mozambicano in collaborazione con l’ambasciata francese. Inaspettatamente i “Silita” vinsero il concorso all’unanimità. Il premio consisteva nientemeno in un viaggio a Parigi offerto dalla casa discografica Lusafrika per registrare il loro primo CD dal titolo *Ziva Tako* (2001). Nel libretto di accompagnamento si può leggere

*“Em primeiro lugar agradecemos aos nosso avôs que nos ensinaram a musica tradicional e preservaram os próprios instrumentos”*<sup>95</sup>.

Quando venimmo a conoscenza del loro successo fummo chiaramente molto impressionate e orgogliose di loro e questa fu una buona ricompensa per dei giovani effettivamente pieni di qualità. Ma non mancammo di pensare al nostro ruolo in tutto questo, a partire dall’incoraggiamento alla composizione, al nostro sguardo critico fino allo studio di registrazione. Non meno importante ci sembra il fatto che, nella giuria del concorso, molti erano europei: in quale misura la musica suonata dai “Silita” era occidentalmente compatibile? Qual era in realtà il fondamento tradizionale di questa musica, soprattutto alla luce dei ringraziamenti verso gli anziani che hanno saputo insegnare il *timbila* e conservare gli strumenti? Questa è una questione che abbiamo cercato di analizzare con la collaborazione di Simão Nhacule.

In fondo la questione che ci siamo poste è di ordine epistemologico: quale deve essere la funzione dell’etnomusicologo? Conservare un passato che di fronte ai fenomeni di modernizzazione rischia di sparire definitivamente; questa attitudine di conservazione deve andare fino a imporre alla tradizione una norma di conservazione o, al contrario, bisogna mettere in discussione la tradizione attraverso l’analisi scientifica? L’attaccamento al passato deve andare fino al punto di disprezzare i miscugli e i prestiti modernisti o di altre culture di cui qualsiasi musica è soggetta? Essere il guardiano della tradizione che il sincretismo e i prestiti rischiano di fare sparire deve condurre lo specialista ad essere un reazionario che impedisce agli altri di cambiare e sviluppare le sue attitudini? Questa è il timore principale e la critica dei filosofi africani della corrente detta critica. Eboussi Boulaga arriva perfino ad affermare che, per far sì che l’Africa

---

<sup>95</sup> “In primo luogo ringraziamo i nostri nonni che ci hanno insegnato la musica tradizionale e preservarono i propri strumenti”. [Nostra traduzione].

possa svilupparsi è necessario in primo luogo declamare la morte dell'antropologia poiché essa imprigiona l'Africa nel passato e le impedisce di orientarsi verso il futuro.

Fino a che punto l'etnomusicologo deve poter accompagnare i musicisti nel processo di trasformazione? Chiedemmo a Simão Nhacule di raccontarci la sua storia, di assistere alle sue ripetizioni sia presso "Casa da cultura" sia della sua orchestra. Discutemmo a lungo di musica, di *timbila*, delle sue composizioni, dell'origine delle sue ispirazioni, del rapporto tra musica tradizionale e musica moderna, e altro ancora. Unica richiesta da parte sua fu di ascoltare e di dare la nostra opinione. Come potevamo rifiutare? Eravamo quindi di fronte ad un dilemma deontologico. Oggi, infatti qualsiasi ricercatore sa che è suo dovere rendere in qualche modo ciò che riceve. Si entra nel vivo del soggetto con la relazione informatore-ricercatore. Junod nell'introduzione della sua opera, *Moeurs et coutumes d'une tribu sudafricaine* (1936), racconta il suo viaggio in nave dalla RSA verso la Svizzera. Sulla stessa nave viaggiavano tre tsonga con i quali volle intrattenersi per cercare di approfondire alcuni aspetti della vita etnica. Tuttavia, quando cominciò a parlare con loro, invece di lasciarsi interrogare cominciarono a questionare l'antropologo. Junod confessò di aver avuto nostalgia dei suoi antichi informatori poiché questi nuovi indigeni erano già il risultato dell'incontro con la civiltà occidentale che quindi avevano già integrato specialmente il cristianesimo; inoltre, erano curiosi di informarsi ulteriormente sull'Occidente. Quindi, si può sfuggire a questa esigenza e alle ripercussioni epistemologiche critiche che ne derivano?

Malgrado ciò, la nostra partecipazione fu solo il catalizzatore e non la ragione della vincita del concorso dei "Silita"; il loro talento, e la loro determinazione ne sono il fondamento. Ed è grazie a questi elementi che Simão Nhacule fu in seguito chiamato a far parte della "Companhia Nacional de Canto e Dança" ed in seguito trascorse alcuni mesi in Svezia per accompagnare al *timbila* un progetto interculturale di teatro. Fu così che il giovane musicista divenne uno dei migliori artisti del paese, che si profilò definitivamente come tale, essendo ormai chiamato a rappresentare tutta la cultura mozambicana sia all'interno che all'esterno del paese.

Grazie al *timbila*, Simão Nhacule realizzò qualche cosa che mai aveva sognato e sperato dalla vita. Le sue condizioni materiali sono notevolmente migliorate dal suo arrivo a Maputo e ancor di più dalla sua partenza da Zavala. Inoltre, mentre era giunto nella capitale in cerca di un lavoro ma senza qualifiche, si può dire che per lui la migrazione abbia portato proprio fortuna. Oggi ha un lavoro, ma ha anche delle

qualifiche. Allo stesso tempo, egli sa che il suo successo è ancor di più il suo futuro è legato esattamente a quella “cultura” da cui voleva distanziarsi poiché non gli offriva nessuna prospettiva. Anzi, proprio la sua ispirazione di compositore è intrinsecamente legata alla tradizione. Tutte le sue composizioni non sono né moderne, né tradizionali. Non sono tradizionali perché non entrano nello schema del *ngodo* ma neanche degli altri stili *timbila* e, soprattutto, non vogliono ricreare la tradizione bensì sfuggirle. Simão Nhacule vuole apertamente comporre una musica più sinceretica, vuole essere libero di esprimersi attraverso la musica e non seguire regole prestabilite da chicchessia. Allo stesso tempo, le sue composizioni non sono per niente “moderne”, in quanto si basano su brani antichi, in particolare per la struttura in cellule. Simão Nhacule è cosciente del fatto che per “essere moderno” sia obbligato a riallacciare i contatti con il passato perché, senza la conoscenza della tradizione, verrebbe a mancare il fondamento stesso dell’esistenza della musica. quindi se l’atto di abbandonare Zavala in cerca di fortuna era dovuto alla persistenza di una tradizione che non dava nessuno sbocco per il futuro, adesso il futuro di Simão Nhacule è intrinsecamente basato sulla conoscenza e lo sfruttamento della stessa tradizione.

Questo approccio ricorda quello di Weldon Jonson, intellettuale della *Black Renaissance*, che decide di lasciare Harlem per andare al sud degli Stati Uniti alla ricerca dello “spirito del passato” e delle melodie che racchiudevano questo spirito. L’idea non era ritornare al sud e ancor meno di ritornare alla schiavitù, bensì di convogliare gli aspetti del passato suscettibili di sopportare l’avventura verso il futuro. Questa propensione sembra accompagnare anche Simão Nhacule con la sua avventura musicale.

## BIBLIOGRAFIA

Adamo e Mueda

- 1993 “Resistência, colonialismo e desenvolvimento”. *Arquivo* 14 (AHM), Maputo.

Administração da Circunscrição de Zavala

- 1958 *Algumas canções chopes*. Lisboa.

Agamennone, G., S. Facci, F. Giannattaio, G. Giurati

- 1991 *Grammatica della musica etnica*. Roma: Bulzoni.

Agier, Michel

- 2000 *Anthropologie du carnaval. La ville, la fête et l'Afrique à Bahia*. Marseille: Parenthèses.

Amselle, Jean-Loup

- 1990 *Logiques métisses: Anthropologie de l'identité en Afrique et ailleurs*. Paris: Payot.

Anàis

- 1955 *Estudos de Etnologia*. JICU, vol. X. Lisboa.

Baraldi, Gildo

- 1979 *Mozambico: quale indipendenza*. Milano: Ottaviano.

Basso, Ellen B.

- 1985 *A musical view of the univers: Kalapalo myth and ritual performances*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Bauman, Richard e Joël Sherzer

- 1974 *Explorations in the ethnography of speaking*. London; New York: Cambridge University Press.

Bibliografia do Ultramar português

- 1965 *Moçambique*. Fasc. V. Bergamo: Tom.

Béhague, Gérard (ed).

- 1984 *Performance practice: ethnomusicological perspectives*. Westport; London: Greenwood Press.

Berliner, Paul

- (1978)1981 *The Soul of Mbira: music and traditions of the Shona people of Zimbabwe*. Berkeley: University of California Press.

## Berthoud, Gérald

- 1985 "Entre l'anthropologue et le missionnaire: la contribution d'Henri-Alexandre Junod (1863-1934)". *Le visage multiplié du monde*. Genève: Musée d'ethnographie: 59-74.

## Berthoud, Paul

- 1888 *La Mission Romande à la baie de Delagoa (Afrique Australe)*. Rapport du missionnaire Paul Berthoud. Lausanne: Bridel.
- 1900 *Lettres missionnaires 1873-1879*. De M. & Mme Paul Berthoud, publié par Gaston de La Rive; avec introduction et notes de Arthur Grandjean. Lausanne: Bridel.

## Blacking, John

- 1965 "The role of music in the culture of the Venda of the northern Transvaal". *Studies in Ethnomusicology*.
- 1967 *Venda Children's Song: a study in ethnomusicological analysis*. Johannesburg: Witwatersrand University Press.
- 1977 "An introduction to Venda traditional dances". *Dance Studies* 2.
- 1979 "Musicians in Venda". *The world of music* 21.
- 1980 (1973) *Le sens musical*. Paris: Minuit.

## Barth, Fredrik (ed.)

- 1994 "Enduring and emerging issues in the analysis of ethnicity". Vermeulen, Hans e Cora Govers (eds.). *The Anthropology of Ethnicity: Beyond "Ethnic Groups and Boundaries"*. Amsterdam, Het Spinhuis: pp. 11-32.

## Bourdieu, Pierre

- 1979 *La distinction. Critique sociale du jugement*. Paris: Minuit.

## Bowra, Cecil Maurice

- 1962 *Primitive Song*. London: Weidenfeld and Nicolson.

## Buckland, Theresa J. (ed.)

- 1999 *Dance in the field. Theory, Method and Issues in Dance Ethnographie*. London: Macmillan Press.

## Calame, Blaise e Genevi ve Calame-Griaule

- 1957 *Introduction à l'étude de la musique africaine*. Paris: Richard-Masse.

## Capela, José

- 1974 *Moçambique pelo seu povo*. Porto: Afrontamento.
- 1975 *A burguesia mercantil do Porto e as colónias: (1834-1900)*. Porto: Afrontamento.
- 1979 *As burguesias portuguesas e a abolição do tráfico da escravatura: 1810-1842*. Porto: Afrontamento.
- Carvalho, Paulo et Vilas Boas
- 1958 *Canções dos marimbas chopes*. Lisboa: Minerva Central.
- Coenen-Huther, Jacques
- 1995 *Observation participante et théorie sociologique*. Paris: L'Harmattan.
- Comissão de Elaboração do Relatório
- 1989 *Iº seminário sobre a padronização da ortografia de línguas moçambicanas*. Maputo: INDE-UEM/NELIMO.
- Copans, Jean
- 1971 *Antropologia, ciência das sociedades primitivas?* Lisboa: Edições 70.
- Correia de Matos, Leonor
- 1971 *As cartas dos padres jesuitas*. Lourenço Marques: Instituto de Investigação Científica de Moçambique.
- 1973 *Origens do povo chope segundo a tradição oral*. Lourenço Marques: Instituto de Investigação Científica de Moçambique.
- Costa Gonçalves, J.
- 1944 *Mitologia e direito consuetudina dos indígenas de Moçambique*. Lourenço Marques: Imprensa Nacional de Moçambique.
- Covane, Luís António
- 2001 *O trabalho migratório e a agricultura no sul de Moçambique (1920-1992)*. Maputo: Promédia.
- Da Luz Teixeira Duarte, Maria (coord.)
- 1980 *Catálogo de Instrumentos musicais de Moçambique*. Maputo: Gabinete central de organização do festival de canção e música tradicional. Direcção nacional de cultura – Serviço nacional de museus e antiguidades.
- D'Amico, Leonardo e Andrew L. Kaye
- 2004 *Musica dell'Africa nera. Civiltà musicali subsahariane fra tradizione e modernità*. Palermo: L'EPOS.



D'Amico, Leonardo e Francesco Mizzau (a cura di)

1997 *Africa. Atlante della musica tradizionale*. Vol. I. Firenze: Amharsi.

Da Silva, Gonzalo

1962 *As músicas do Ultramar*. Lourenço Marques. Imprensa Nacional.

Dava, Fernando (dir.)

2005 *II Festival Nacional de Dança Popular. Fase Nacional 2002*. Coleção Embondeiro 27. Maputo: ARPAC.

Dambu Produções

1993 *Música e dança moçambicana – Mozambican dance and music*. Maputo: Dambu Produções.

De Brito, Angela Xavier

1994 “La construction de la relation entre le chercheur et son objet: une interprétation à la lumière de la théorie du don”. *La Revue du MAUSS. À qui se fier. Confiance interaction et théorie des jeux* 4: 160-175.

Depelchin, Jacques

1982 “Antropologia e História á luz da História da Frelimo”. *Primeiro Seminário Interdisciplinar de antropologia*. Maputo, DAA-UEM.

Dias, Margot

1960 “Aspectos técnicos e sociais da olaria dos Chopes”. *Garcia de Orta* 8 (4): 779-785.

1986 *Instrumentos musicais de Moçambique*. Lisboa: Instituto de Investigação Científica Tropical.

Diop, Cheik Anta

1961 *Nation nègre et culture*. Paris: Présence Africaine.

Documentos da música chope

1996 Maputo: ARPAC.

Documentos de base sobre a organização do Iº Festival Nacional de Dança

1977 Popular. Ministério da Educação e Cultura. Maputo: Imprensa Nacional.

Doke, M. Clement

1931 *The Lamba of Northern Rhodesia: a study of their customs and beliefs*. London: G. G. Harrap.

- 1945 *Bantu: modern grammatical, phonetical, and lexicographical studies since 1860*. Publ. For International African Institute. London: P. Lund, Humphries & co.
- 1953 *The Southern Bantu Languages*. London: Oxford University Press.
- Dos Santos, Luís Feliciano
- 1950 *Dicionarion Português-Chope e Chope-Português*. Lourenço Marques: Imprensa Nacional de Moçambique.
- Duarte, Maria da Luz Teixeira (dir.)
- 1980 *Catálogo de instrumentos musicais de Moçambique*. Maputo: Gabinete Central de Organização do Festival de canção e música tradicional.
- Dusan, Stefani
- 1967 “Participatio e il ruolo dei diversi componenti dell’Assemblea”. ch. IV, Sacrosanctum concilium – II – L’Actuosa – (art. 113 – p. 762). *Elle Di Ci* 14 – Torino: Leumann.
- Earthy, Dora E.
- 1933 *Valenge Woman: the social and economic life of the Valenge woman of Portuguese East Africa: an ethnographic study*. Oxford: Oxford University Press.
- 1975 “Two Lenge Folktales”. *African Studies* 34 (1): 3-7.
- Ehret, Christopher
- 1978 *Linguistic evidence for the Shona history: some first steps in the analysis*. Conference on the Iron-using, Bantu-speaking Population of Southern Africa. Leiden: University of Leiden.
- EM
- 2003 “World music: globalizzazione, identità musicali, diritti, profitti”. *Rivista degli archivi di etnomusicologia*. Accademia nazionale di Santa Cecilia. Nuova serie numero 1.
- Fanon, Frantz
- 1961 *Les damnés de la terre*. Paris: Maspero.
- Feio, Manuel Moreira
- 1900 *Indigenas de Moçambique*. Lisboa: Tipografia do comércio.
- Feld, Steven

- 1982 *Sound and Sentiment: Berds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression*. Philadelphia, Pa.: University of Pennsylvania Press.
- 1984 “Une si douce berceuse pour la “World Music””. *L’Homme: revue française d’anthropologie*. Paris, no 171-172, pp.389-408.
- Feliciano, José Fialho
- 1998 *Antropologia econòmica dos thonga do sul de Moçambique*. Maputo: Arquivo Histórico de Moçambique.
- 1º Festival Nacional de Dança Popular.
- 1978 *Programa*. Maputo: Gabinete Central da Organização, FNDP.
- Fétis, François-Joseph
- 1877-1880 *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*. Paris: A. Pougin.
- Foucault, Michel
- 1990 *Savoir et Pouvoir*. Paris: Seuil.
- Frelimo
- 1971 *História de Moçambique*. Porto.
- 1983 *Mozambique: du sous-développement au socialisme*. Rapport du Comité central à u IVe Congrès du Parti Frelimo, Maputo, 26-30 avril 1983. Paris: L’Harmattan.
- Fuller, Charles E.
- 1955 *An Ethnohistoric study of Continuity and Change in Gwambe culture*. Evanston: Northwestern University.
- Gabinete Técnico de Organização e documentação
- 1978 *Programa do 1º Festival Nacional de Dança Popular*. Maputo
- Garlake, P. S.
- 1976 “An investigation of Manekweni”. *Azania* 11: 25-47.
- 1990 *The Kingdoms of Africa*. New York: P. Bedrick Books.
- Giannattasio, Francesco
- 1998 *Il concetto di musica. Contributi e prospettive della ricerca etnomusicologia*. Roma: Bulzoni.
- Geertz, Clifford
- 1989 *Le Local et le Global*. Paris: PUF.
- Grandjean, Arthur

- 1899 “L’invasion des Zoulou dans le sud-est africain: une page d’histoire inédite”. *Bulletin de la Société Neuchâteloise de Géographie* 11: 63-92.
- Gruzinski, Serge  
1999 *La pensée métisse*. Paris: Fayard.
- Haddon, E.  
1952 “The Possible Origin of the Timbila Xylophones”. *The African Music Society Newsletter* 1 (5).
- Harries, Patrick  
1981 “Slavery, social incorporation and surplus extraction: the nature of free and unfree labour in South-East Africa”. *Journal of African History* 22 (3): 309-330.
- Hassan, Schéhérazade Quassim  
2004 “Tradition et modernisme. Le cas de la musique arabe au Proche-Orient”. *L’Homme: revue française d’anthropologie*. Paris, no 171-172, pp. 353-369.
- Herndon, Marcia e Norma McLeod  
1983 *Field Manual for ethnomusicology*. Norwood: Norwood Edition.
- Hobsbawn, Eric et Terence Ranger  
1983 *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press.
- ICTM  
2001 *21st Symposium of the ICTM study group on ethnochoreology*. Korcula 2000. Zagreb, Croatia: Institute of ethnology and folklore research.
- Instituto de Investigação Científica Tropical  
1986 *Os instrumentos musicais e as viagens dos portugueses*. Lisboa.
- Jaques, A. A.  
1971 *Swivongo swa Machangana*. Kensington (Afrique du Sud): Swiss Mission.
- Johnston, Thomas F.  
1973 “Musical instruments and dance uniforms in Southern Africa”. *Objects et Mondes: La revue du Musée de l’Homme*. Paris: t.13, no 2, pp. 81-90.

- 1973/74 "Mohambi Xylophone Music of the Shangana-Tsonga". *African Music Society Journal* 5 (3): 86-93.
- Jones, A. M.
- 1963 "Expériment with a xylophone key". *African Music Society Journal* 3 (2): 6-10.
- 1971 *Africa and Indonesia: the evidence of the xilophone and other musical and cultural factors*. Leiden: Brill.
- Joris, Josef
- 1965 "Il posto della Musica Autoctona e Contemporanea nella Liturgia. La Musica nel rinnovamento liturgico". Atti della Settimana Internazionale di Musica Sacra, Friburgo. *Elle Di Ci*. Torino: Leumann.
- Junod, Henri-Alexandre
- 1897 *Les chants et les contes des Ba-Ronga de la Baie de Delagoa*. Lausanne: G. Bridel.
- 1898 *Les Ba-Ronga. Étude ethnographique sur les indigènes de la baie de Delagoa*. Neuchâtel: P. Attinger.
- 1933 *Ernest Creux et Paul Berthoud: les fondateurs de la Mission Suisse dans l'Afrique du Sud*. Lausanne: Mission suisse dans l'Afrique du Sud.
- 1936 *Moeurs et coutumes des Bantous. La vie d'une tribue sud-africaine*. Vol. I-II. Paris: Payot.
- Junod, Henri-Philippe
- 1931 *Éléments de Grammaire Tchopi*. Lisboa: Sociedade de Geografia de Lisboa.
- 1934 *Henri-Alexandre Junod, missionnaire et savant: 1863-1934*. Lausanne: Mission suisse dans l'Afrique du Sud.
- 1936 *The Vachopi of Portuguese East Africa: with an introductory article on the Vachopi, and a bibliography and descriptive notes on the plates*. Cambridge: Deighton Bell; Kimberley: A. McGregor Memorial Museum, vol. 4, section 2: 39-59.
- 1947 "Les Tsonga". *Revue Missionnaire*, Lausanne.
- Kirby, Percival R.

1953 *The Musical Instruments of the Native Races of South Africa*. Johannesburg: Witwatersrand University Press.

1966 "The Indonesian origin of certain African musical instruments". *African Studies* 25 (1): 3-21.

Kubik, Gerhard

1963 "Discovery of a Trough Xylophone in Northern Mozambique". *African Music Society Journal* 3 (2): 11-14.

1964 "Recording and Studing in Northern Mozambique". *African Music Society Journal* 3 (3): 77-100.

1965 "Transcription of mangwilo xylophone music from film strips". *African Music Society Journal* 3 (4):35-51.

1979 *Educação e ensino da música e dança em sociedades tradicionais*. São Paulo: Revista de Antropologia, Separata do Vol. XXII.

Laffranchini, Maira

1997 "Musique et identité culturelle chopi (Mozambique)". *Tsantsa* 2, *Peuples Autoctones*. Revue de la Société Suisse d'Ethnologie, pp. 146-150.

1997 Compte rendu de disques de musique traditionnelle du Mozambique. *Cahiers de musiques traditionnelles* 10.

1999 Compte rendu de disques de musique traditionnelle du Mozambique. *Cahiers de musiques traditionnelles* 12.

2001 "The two revivals of the *timbila* dance: 1975 and 1994". Proceedings of the 21st Symposium of the ICTM Study Group on Ethnochoreology. Korcula, Zagreb: Institute of ethnology and folklore research, pp. 202-207.

2006 "Essere tradizionale per essere moderno. La musica *timbila* dei chopi del Mozambico". *Bulletin*, Società Svizzera d'Ethnomusicologia (CH-EM) – Società per la musica popolare in Svizzera (GVS/SMPS), pp. 51-57.

Laplantine, Serge e Alexis Nouss

1997 *Le métissage*. Paris: Flammarion.

Lenclud, Gérard

- 1987 “La tradition n’est plus ce qu’elle était... Sur les notions de tradition et de société traditionnelle en ethnologie”. *Terrain* 9, oct. Pp. 110-123.
- Liesegang, Gerhard
- 1970 “Nguni migrations between Delagoa Bay and the Zambezi, 1821-1839”. *African History Studies* 3 (2): 317-337.
- 1974 “A survey of the 19th century stockades of Southern Mozambique: the Khokholwene of the Manjacaze area”. Dans *Memorian Antonio Jorge Dias*. Lisboa, pp. 303-320.
- Lichtenhahn, Ernst
- 2002 “Text – A helpful ethnomusicological category”. *Contemporary Trends in Musicology and Ethnomusicology*. Kimitrije Buzarovski (ed.), Skopje-Macedonia, Institute for Research and Archiving of Music (IRAM), pp. 81-85.
- Livingstone, David et Charles
- 1865 *Narrative of an Expedition to the Zambesi and its Tributaries, 1858-1865*. London: John Murray.
- L’Homme
- 2004 “Musique et anthropologie”. *Revue française d’anthropologie* 171-172, juillet-décembre.
- Loforte, Ana Maria
- 1992 *Trabalhos realizados no âmbito da antropologia em Moçambique*. Primeiro Seminário Interdisciplinar de Antropologia. Maputo: Departamento de Arqueologia e Antropologia.
- 2000 *Género e poder. Entre os Tsonga de Moçambique*. Maputo: Promedia.
- Lomax, Alan
- 1968 *Folk Song Style and Culture*. With contributions by the Cantometrics Staff (Bureau of applied social research of Columbia University). Washington DC: American Association for the Advancement of Science.
- Lucas, Maria Manuela et Edmundo Balsemão Pires
- 1988 *Moçambique: cultura e história de um país*. Actas da V semana da cultura africana. Coimbra: Instituto de Antropologia, Universidade de Coimbra.

Lundin, Iraê e Claes Josefsson

- 1985 “Antropologia. Algumas considerações a respeito da disciplina e da formação de antropólogos em Moçambique”. *Cadernos de História*. Boletim do Departamento de História da UEM, n. 3, p. 75

Lutero, Martinho

- 1980 “As timbilas”. *Música tradicional em Moçambique*. Maputo: Gabinete de organização do festival da canção e música tradicional, pp. 39-45.

Mabru, Lothaire

- 1998 *Comment la musique vient aux instruments. Ethnographie de l'activité de lutherie à Mirecourt*. Sarreguemines: Pierron.

MacDonald, Rev. Duff.

- 1882 *Africana*. London: Simpkin Marshall and Co., vol. I.

Machel, Samora

- 1977 *Le processus de la révolution démocratique populaire au Mozambique: textes du président du FRELIMO 1970-1974*. Paris: L'Harmattan.

Maingard, L. F.

- 1932 “History and distribution of the bow and arrow in South Africa”. *South African Journal of Science* 29.

Marcel-Dubois, C.

- 1965 “L'ethnomusicologie, sa vocation et sa situation”, *Revue de l'enseignement supérieur* 3: 38-50. Les sciences ethnologiques.

Marney, John

- 1980 “As tradições musicais em Moçambique”. Dans *Música Tradicional em Moçambique*. Maputo: Gabinete de organização do festival da canção e música tradicional, pp. 10-15.

Marques, J.

- 1960 *Esboço para uma monografia agrícola do posto sede dos Muchopes e de alguns regulados do Chibuto*. Lisboa.

Massimbe, L. F.

- 1995 *Comunicação Social, Identidade Cultural e Nação Moçambicana*. Beira: ARPAC.

May, Chris e Chris Stapleton



- 1991 *Musica africana. Un atlante sonoro*. Milano Arcana.
- McAllester, David
- 1954 *Enemy Way Music. A study of social and esthetic values as seen in Navaho music*. Cambridge: The Museum.
- Merriam, Alan P.
- 1960 “Ethnomusicology, discussion and definition of the field”. *Ethnomusicology* 4: 107-114.
- 1964 *The Anthropology of Music*. Evanston: Northwestern University Press.
- 2004 *Antropologia della musica*. Palermo: Sellerio.
- Ministério da Educação e Cultura
- 2002 *Programa oficial do “II Festival Nacional de Dança Popular”*. Maputo, 4-6 de Outubro de 2002. Maputo: Imprensa Nacional.
- 1977 *Documentos de base sobre a organização do 1º Festival Nacional de Dança Popular*. Maputo: Imprensa Nacional.
- Monnier, Nicolas
- 1995 *Stratégie missionnaire et tactiques d’appropriation indigènes. La Mission Romande au Mozambique (1888-1896)*. Le Fait Missionnaire, Cahier n°2, Déc.
- Mungwambe, Amândio Dide
- 1972 *La Musica dei Chopi*. Tesi di Magistero. Roma: Pontificio Istituto di Musica Sacra.
- 1984 “A música dos Chopes”. *Musical* 3. Maputo.
- 2000 *A música chope*. Maputo: Promedia.
- Museu de Etnologia de Lisboa
- 1983 *Novas perspectivas em etnomusicologia*. Seminario 16-20 maio 1983.
- Nambu Produções
- 1993 *Música e dança moçambicana*. Maputo: Nambu Produções.
- Nettl, Bruno
- 1964 *Theory and Method in Ethnomusicology*. New York: Schirmer Books; London: Collier-MacMillan.
- 2004 “Une anthropologie de la musique classique occidentale: la culture comm “autre”. *L’Homme, Revue française d’anthropologie*. Paris: no 171-172, pp. 333-351.

Ngoenha, Severino E.

- 1992 *Por uma dimensão moçambicana da consciência histórica*. Porto: Salesianas.

Nhussi, Vasco Jacinto

- 1996 *A música tradicional de Moçambique: antologia das canções*. Coleção Embondeiro n°9. Maputo: ARPAC.

Ornelas, Ayres d'

- 1901 *Raças e línguas indígenas de Moçambique*. Lisboa.

Pélissier, René

- 1979 *Histoire du Mozambique*. Paris: Orgeval.  
 1980 *Africana, bibliographies sur l'Afrique luso-hispanophone (1800-1980)*. Paris: Orgeval.  
 1984 *Naissance du Mozambique. Résistance et révolte anticoloniales (1854-1918)*. Paris: Orgeval.

Perreira, Rui

- 1989 "Colonialismo e antropologia: a especulação dimbólica". *Revista Internacional de Estudos Africanos*, n. 10-11 Dezembro-Janeiro.

Peterson, Richard A.

- 1992 "La fabrication de l'authenticité. La Country Music". *Actes de la recherche en sciences sociales* 93, juin 1992: 3-19.

Pouillon

- 1975 "Tradition: transmission ou reconstruction". *Fétiches sans fétichisme*. Paris: Maspero, pp. 155-173.

Price, Sally

- (1989)1992 *I Primitivi traditi. L'arte dei "selvaggi" e la presunzione occidentale*. Torino: Einaudi.

Ranger, Terence O.

- 1968 "Connexions between primary resistance movements and moderns mass nationalism in East and Central Africa". *Journal of African History* 9 (4): 636-637.

Rappaport, Roy A.

- 1979 *Ecology, meaning and religion*. Berkeley, California: North Atlantic Books.

Remotti, Giovanni

1999 *Noi primitivi*. Torino: Einaudi.

Rita-Ferreira, António

1958 *Agrupamento e caracterização étnica dos indígenas de Moçambique*. Lisboa: Junta de Investigações do Ultramar.

1960 “Timbila e jazz entre os indígenas de Homóine”. *Boletim do Instituto de Investigação Científica de Moçambique* 1 (1).

1962 *Bibliografia etnológica de Moçambique (das origens a 1954)*. Lisboa: Junta de Investigações do Ultramar.

1974 *Fixação portuguesa e história pré-colonial de Moçambique*. Lisboa: Presença.

1975a *Povos de Moçambique: história e cultura*. Porto: Afrontamento.

1975b *Etno-história e cultura tradicional do grupo angone (nguni)*. Lourenço Marques: Tipografia Académica.

Rocha, Ilidio

1962a *Os Chopes de Moçambique*. Lisboa: Instituto de Investigação Científica de Moçambique.

1962b *A arte maravilhosa do povo Chope*. Lourenço Marques.

1988 “Um exemplo de resistência cultural - os Chopes de Moçambique”. *Moçambique: cultura e história de um país*. Coimbra: 15-29.

Rodriguez, Jr.

1971 *Os indígenas de Moçambique*. Braga: Pax.

Sallée, Pierre

1988 “Richesse et diversité. Les musiques traditionnelles d’Afrique et leurs instruments”. *Cahiers de Musiques Traditionnelles* 1: 165-176.

Santos, Luís Feliciano dos

1941 *Gramática da Língua Chope*. Lourenço Marques: Imprensa Nacional.

1950 *Dicionário Português-Chope e Chope-Português*. Lourenço Marques: Imprensa Nacional de Moçambique.

Santos, J. Norberto Jr. dos

1940 *Trabalhos da Missão Antropologica de Moçambique: 1936-1940*. Lourenço Marques: Imprensa Nacional de Moçambique.

- 1949 *Almas do indígenas através da etnografia de Moçambique*. Instituto de Antropologia da Universidade do Porto.
- 1950 *Carta etnológica de Moçambique*. Lisboa.
- 1957 “Contribuição para o estudo dos instrumentos musicais dos indígenas de Moçambique”. *Garcia de Orta* 5 (2).
- 1958 “Contribuição para o estudo dos instrumentos musicais dos indígenas de Moçambique”. *Garcia de Orta* 6 2-3.
- Savana
- 1996 Hebdomadaire. Maputo, 30 agosto.
- Schaeffner, André
- 1956 “Situation des musiciens dans trois sociétés africaines”. *Les Colloques de Wégimont – Paris*, 3e colloque, pp. 33-49.
- Seeger, Anthony
- 1991 *Nature and society in Central Brazil: the Suyá Indians of Mato Grosso*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- 1987 *Why Suyá sing: a musical anthropology of an Amazonian people*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- 1993 “Verso un’antropologia più musicale”: performance, improvvisazione e processo”. *Antropologia della musica e culture mediterranee*. Venezia: 57-66.
- 2004 “Chanter l’identité: musique et organisation sociale chez les Indiens Suyá du Mato Grosso (Brésil)”. *L’Homme: revue française d’anthropologie*. Paris: no 171-172, pp. 135-150.
- Seeger, Charles
- (1940)1990 “Folk music as a source of social history”. *The cultural approach to history*. Ed. Caroline F. Ware. New York: Columbia University Press, pp. 316-323.
- 1952 *Music and society: some New World evidence of their relationship*. Lecture. Washington, DC: Pan American Union.
- 1977 *Studies in musicology, 1935-1975*. Berkeley: University of California Press.
- Sérgio, Paulo
- 1987 “Raízes das timbila”. *Tempo* (8.3.87): 46-50.

Sitoe, B. e A. Ngunga

- 2000 *Relatório do II Seminário sobre a padronização da ortografia de língua moçambicanas*. Maputo: NELIMO – Centro de Estudos das Línguas Moçambicanas, Universidade Eduardo Mondlane.

Soares, Paulo

- 1980a “A valorização da música e canção tradicional em Moçambique”. *Música tradicional em Moçambique*. Maputo: Gabinete de organização do festival da canção e música tradicional, pp. 5-9.
- 1980b *Música Tradicional em Moçambique*. Maputo: Gabinete de organização do festival da canção e música tradicional.

Sousa-Ferreira, E.

- 1974 *Le colonialisme portugais en Afrique: la fin d’une ère (Les effets du colonialisme portugais sur l’éducation, la science, la culture et l’information)*. Paris.

Stokes, Martin

- 2004 “Musique, identité et “ville-monde”. Perspectives critiques”. *L’Homme: revue française d’anthropologie*. Paris, no 171-172, pp. 371-388.

Stone, Ruth M.

- 1982 *Let the Inside Be Sweet. The Interpretation of music event among the Kpelle of Liberia*. Bloomington: Indiana University Press.

Tracey, Andrew

- 1980 “White Response to African Music”. *International Library of african Music*, Rhodes University, pp. 29-35.
- 1989 “Music in Mozambic: Structure and function”. *Novas perspectivas em etnomusicologia*. Seminário, Lisboa, 16-20 de maio de 1983. Lisboa: Museo de etnologia, pp. 69-82.
- 1995-1996 “Draft Proposal for a timbila school, Moçambique”. *Bulletin of the International committee on urgent anthropological and ethnological research*. Vienna, no 37-38, pp. 131-138.

Tracey, Hugh

- 1940a *Três dias com os Ba-Chopes*. Lourenço Marques, Moçambique. Documentário, n. 24, Dez.

- 1940b *António Fernandes. Descobridor do Monomotapa. 1514-1515.* Lourenço Marques: Edição do Arquivo Histórico de Moçambique.
- 1942 “Marimbas, os xylofones dos Changanas”. *Moçambique* 31.
- (1948)1970 *Chopi musicians: their music, poetry and instruments.* London: Oxford University Press.
- 1948 *Ngoma: an introduction to music for Southern Africans.* Cape Town: Longmans Green & Co.
- 1963 “The development of Music”. *African Music Society Journal* 3(2): 36-40.
- 1973 *The Sound of Africa Series.* Vol. I-II. Rodeport: International Library of African Music.
- Vail, Leroy et Landeg White
- 1984 “Formas de resistência: canções e noções de poder na colónia de Moçambique”. *Revista Internacional de Estudos Africanos* 2: 9-62.
- 1983 *Power and the Praise Poem.* Johannesburg: Southern African Voices in History.
- Valença, Manuel
- 1975 “Uma análise das características musicais de seis canções chopes”. *Miscelânea Luso-Africana.* Lisboa: Junta de Investigações do Ultramar, pp. 293-311.
- Van Butselaar, Jan
- 1984 *Africains, missionnaires et colonialistes, les origines de l'Eglise Presbytérienne du Mozambique (Mission Suisse), 1880-1896.* Leiden: Université de Leiden.
- Vilanculo, João Armando e Virato Tamele
- 2003 *Algumas danças tradicionais da zona norte de Moçambique.* Maputo: ARPAC, Coleção Embondeiro, 21.
- Webster, David J.
- 1973 “Chopi classification kinship terminology, formal analysis and the sociology of knowledge: a syntetic approach”. *Ass. Sociology in Southern Africa*, pp. 293-324.

- 1975 *Kinship and cooperation: agnation, alternative structures and individual in chopi society*. (Thèse de philosophie). Grahamstown (South Africa): Rhodes University.
- 1977 "Spreading the risk: the principle of laterality among the Chopi". *Africa* 47 (2): 192-207.
- 1978 "Migrant labour, social formations and the proletarianization of the Chopi of Southern Mozambique". *African Perspectives* 1: 157-174.
- Xavier, Caldas
- 1850 *Raças e costumes do sul de Moçambique*. Lisboa: Ed. Ultramarinas.
- Zemp, Hugo
- 1964 "Musiciens autochtones et griots malinké chez le Dan de Côte d'Ivoire". *Cahiers d'Etudes Africaines* 4/3: 370-382.
- 1967 "Comment on devient musicien". Tolia Nikiprowetzky (ed.). *La musique dans la vie*, vol. 1: 79-103.
- 1971 *Musique Dan: La musique dans la pensée et la vie sociale d'une société africaine*. Paris, Mouton, La Haye et Ecole Pratique des Hautes Études-Sorbonne: Cahiers de l'Homme.

## DISCOGRAFIA

### ARPAC

sd *Instrumentos tradicionais de Moçambique*. Vol. 1-5.

### Durão, Eduardo & Orquestra Durão

1991 *Timbila: new chopi music from Mozambique*. Globestyle, Ace Records.

### Giger, Peter

1993 *Mozambique meets Europe*. Frankfurt: B&W music.

### Hallis, Ron & Ophera Hallis

1982 *Music from Mozambique: Chopi Timbila*. Folkways records.

### Hallis, Ron

- 1983            *Music from mozambique*. Vol. 3. Folksways records.
- Mbande, Venâncio
- 1994            *Timbila ta Venancio Mbande. Xilophone Music from the Chopi People*. Berlin: Haus der Kulturen der Welt.
- Rans, Paul
- 1993            *Musica chope de Moçambique. Chopi Music*. Timbila ta Venâncio; Grupo Makara de Ngulene; Grupo Chimveka; Wa Pendawa. MW Records.
- Silita
- 2001            *Ziva Tako*. Lusafrica.

## FILMOGRAFIA

- Hallis, Ron & Opera
- 1989            *Chopi Music of Mozambique and Banguza Timbila*. Flower Films.
- Tracey, Andrew & Gei Zantzinger
- 1973            *The 1973 Migodo*. Grahamstown, South Africa: ILAM (film and Booklet). Two real-time recordings of Chopi villane performances during the last years of Portuguese rule, filmed in Chopiland, Inhambane district, Mozambique. Accompanied by booklet (47) with transcriptions of words, music and dance).
- 1980            *The chopi timbila dance*. Film. Grahamstown, South Africa: ILAM (Forty minutes; a demonstration by master Chopi musician Venâncio Mbande and his group, with explanation by Andrew Tracey).